Juan Plazaola, S.I.

Introducción a la Estética

Historia, Teoría, Textos

Cuarta edición



Universidad de Deusto

Introducción a la Estética

Historia, Teoría, Textos

Juan Plazaola, S.I.
Profesor de la Universidad de Deusto

Introducción a la Estética

Historia, Teoría, Textos

4.ª edición

2007
Universidad de Deusto
Bilbao

Serie Filosofía, vol. 19

Apartado 1 - 48080 Bilbao
e-mail: publicaciones@deusto.es

ISBN: 978-84-9830-680-4

Índice general

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Nota del editor

En 1999 la Universidad de Deusto publicó la tercera edición de *Introducción a la Estética* de Juan Plazaola. En el prólogo, el autor explicaba las actualizaciones que había incorporado y la circunstancia de que se trataba de la segunda edición en Deusto, puesto que la primera se había publicado en 1973 en la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC). El P. Plazaola, que falleció el 21 de mayo de 2005, ha sido homenajeado por el Instituto Ignacio de Loyola y la Universidad de Deusto en diversos actos y publicaciones editadas en los últimos años por el campus de San Sebastián.

Esta cuarta edición, en un nuevo formato, obedece a la constante demanda que tienen los libros de Plazaola, especialmente su *Introducción a la Estética*, que es considerada como un clásico en la materia entre las personas dedicadas a estudios filosóficos. En este nuevo diseño hemos incorporado las láminas en el lugar que le corresponden, suprimiendo así el apéndice gráfico. Por lo demás el contenido es el mismo así como su bibliografía, que sin duda el autor hubiera mantenido, puesto que él siempre quiso que este manual no perdiera su carácter general y sistemático, ya que, según afirmaba, la mayoría de las publicaciones de los últimos años carecen de esa cualidad.

Juan Plazaola Artola fue Doctor por la Universidad de París (Letras) y por la Complutense (Filosofía). Profesor de Estética y de Historia del Arte en la Universidad de Deusto, ocupó varios cargos académicos dentro de este centro y en la Compañía de Jesús. Ha sido presidente del Instituto «Ignacio de Loyola» de la Universidad de Deusto, con sede en San Sebastián.

Cofundador de la revista *Reseña* y fundador y director de la revista *Mundaiz*, publicó casi una veintena de obras, además de artículos y otros trabajos, que jalonan toda una vida consagrada al estudio y a la investigación estética y artística. Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla), en 1998 recibió el Premio Eusko Ikaskuntza de Humanidades.



Prólogo

Como su título indica, este libro pretende ser, no la exposición de un sistema personal, sino una iniciación general en cuestiones estéticas. Cada capítulo contiene uno de esos problemas que la estética tiene hoy planteados, o, si se quiere, uno de sus aspectos fundamentales, ya que los problemas de esta ciencia, no obstante la diversidad de sus epígrafes, están tan trabados e interrelacionados, que la solución verdadera y definitiva de uno de ellos implica siempre la solución o eliminación de los otros.

He querido introducir al lector en este enigmático mundo de la estética basándome en un mínimum de postulados apriorísticos, evitando una terminología demasiado especializada y conjugando, en la medida de mis posibilidades, diversos métodos: el histórico, el fenomenológico, el introspectivo-psicológico, el deductivo-racional, etc. Algunas veces me he limitado a exponer autorizadas opiniones ajenas en lugar de desarrollar la mía propia. Con frecuencia, las cuestiones quedan, finalmente, sin resolver, abiertas a ulteriores enfoques, invitando a una personal indagación por parte del lector.

El deseo de facilitar la comprensión de ciertos términos y categorías empleados en toda exposición teórica de la estética, me indujo a redactar una introducción histórica. Pronto la obligación de no traicionar el pensamiento de los autores reseñados, sobre todo contemporáneos, me llevó insensiblemente a ir engrosando esa exposición, hasta el punto de tener que reservarle un tercio de este volumen.

He observado —y lamentado— que los libros sobre estética suelen ser poco estéticos. Probablemente, el mío no ha escapado a ese triste destino. En todo caso, para hacer más llevadera su lectura y —¿por qué no decirlo?— para hacer más convincentes «mis verdades», he reservado un espacio destinado a oír la voz de los artistas. De esta manera, las ideas contenidas en cada capítulo quedan ilustradas por los testimonios de quienes conocen las maravillas del arte de la manera mejor: por haberlas creado.

Juan Plazaola



Prólogo a la tercera edición

En el prólogo de la segunda edición de este libro advertí los pequeños cambios que había hecho en el texto editado primeramente por la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC) en 1973. En esa segunda versión, publicada por la Universidad de Deusto en 1991, juzgué conveniente abreviar algunos desarrollos de la Primera Parte, dedicada a la Historia de la Estética, y suprimir algunos párrafos de la teoría estética que me parecieron algo reiterativos.

En esta tercera edición he preferido dejar intacto el texto de la segunda edición. Ni siquiera he juzgado necesario enriquecer la Bibliografía remitiendo a los numerosos ensayos que sobre temas estéticos se han ido publicando en los últimos años; porque, en general (salvo un par de obras que señalo ahora en esos apartados bibliográficos), carecían del carácter general y sistemático que, desde un principio, quise que distinguiera a este manual.

No podría ocultar mi satisfacción si la necesidad de imprimir por tercera vez esta *Introducción a la Estética* pudiera interpretarse como un renovado interés que, en la actual crisis de los valores humanísticos, siente nuestra juventud universitaria por los estudios filosóficos.



Parte Primera

Historia



Introducción

Como tantos términos que, a pesar de su impropiedad, han quedado consagrados por el uso, *estética,* etimológicamente, no expresa el amplio alcance que justamente se pretende hoy atribuir a la ciencia que lleva este nombre. *Estética* es un vocablo que se refiere a lo sensible. Baumgarten, que fue el primero que llamó así a su teoría de la percepción y del sentimiento, debió de inspirarse para ese título en el tratado aristotélico περὶ αἰσθήσεως καὶ περὶ τῶν αἰσθητῶν. El término, pues, no se refiere a la belleza en sí, sino a un aspecto del hombre, del *vivir humano*.

No obstante esta limitación del título, los historiadores de esta disciplina buscan en las obras de todos los grandes pensadores del pasado lo que puede constituir para nosotros una rica herencia de saberes sobre lo bello y sobre el arte. En una visión panorámica, la historia de la estética podría dividirse en tres estadios históricos:

1) Una larga era de *gestación,* correspondiente a dos milenios de pensamiento en Occidente. En ella todo el saber referente a la belleza y al arte tiene importancia (para sus autores) sólo como parte integrante de una metafísica o de una antropología, y, en general, es deducido, más o menos dogmáticamente, dentro de un sistema general filosófico. Esta época dura desde Sócrates hasta Baumgarten, pasando por los grandes metafísicos: Platón, Aristóteles, Plotino, San Agustín, Santo Tomás, etc.

2) La segunda fase es la era *idealista* y *crítica*, y corresponde al *nacimiento* de la estética. La filosofía moderna, que empieza discutiendo en Descartes las bases mismas del pensamiento escolástico, heredero de veinte siglos de elaboración reflexiva, entra por la vía del relativismo y del subjetivismo. Es entonces cuando nace la estética como ciencia autónoma, cuando se le asigna una facultad especial y un campo distinto de investigación y se empieza a buscar su método propio.

3) La tercera y última fase es la era positivista, que va desde el último tercio del siglo XIX hasta nuestros días, y corresponde al crecimiento, difícil y problemático, de la estética. La crisis contemporánea de la metafísica y aún de toda filosofía y el desarrollo fabuloso de las ciencias empíricas crean un ambiente poco propicio para que una rama naciente del tronco filosófico se desarrolle con pujanza y adquiera conciencia de su objeto, de sus fines y de su método. Teorizantes de toda laya, armados con el utillaje más heteróclito de exploración, invaden un terreno nuevo que ofrece anchas zonas por roturar, pretendiendo imponer sus puntos de vista sobre una disciplina que no ha alcanzado aún su mayoría de edad. No faltan al principio algunos epígonos del idealismo o renovadores del realismo racionalista que intentan aún edificar una estética deductiva; es decir, una estética que, apoyándose en postulados metafísicos, procura sacar conclusiones válidas en el terreno estético. Pero, en general, los estetas actuales intentan edificar, como ellos dicen, «desde abajo», fundándose en hechos empíricos y procediendo inductivamente sobre aportaciones de la ciencia positiva[1].

---

[1] Obras más importantes de historia de la estética: R. ZIMMERMANN, *Geschichte der Aesthetik als philosophichte Wissenschaft* (Wien 1858); M. SCHASLER, *Kristische Geschichte der Aesthetik* (Berlín 1872); M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid 1883-91); cit. en la ed. del CSIC (Santander 1940-47); B. BOSANQUET, *History of Aesthetics* (London 1892); hay trad. esp.: *Historia de la estética* (Buenos Aires 1949); G. SAINTSBURY, *A History of Criticism and literary Taste in Europe from the earliest texts to the present day* (Edinburgh and London 1900); cit. 7.ª ed. (1961) 3 vols.; B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione* (Napoli 1902); contiene una parte amplia de *historia;* trad. esp.: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (Madrid 1912); E. BERGMANN, *Geschichte der Aesthetik und Kunstgeschichte* (Leipzig 1914); E. UTITZ, *Geschichte der Aesthetik* (Berlín 1932), L. VENTURI, *History of Art Criticism* (New York 1936); trad. franc.: *Histoire de la critique d'Art* (cit. la ed. París 1969); K. E. GILBERT-H. KUHN, *A History of Aesthetics* (New York 1939; 2.ª ed. Bloomington 1954); EDGAR DE BRUYNE, *Geschiednis van de Aesthetica* (Anvers 1951-1955) 5 vols.; trad. esp.: *Historia de la estética* (Madrid BAC, 1963) 2 vols. (sólo hasta la Edad Media incl.); R. BAYER, *Histoire de l'Esthétique* (París 1961); trad. esp.: *Historia de la estética* (México 1965); VARIOS: *Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica* (Milano 1959-61) 4 vols.; MONROE C. BEARDSLEY, *Aesthetics from classical Greece to the present. A short history* (New York 1966); W. TATARKIEWICZ *History of Aesthetics* (La Haya 1970) 2 vols.; trad. esp.; *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis experiencia estética* (Madrid, Tecnos, 1987); José M. VALVERDE, *Breve Historia y Antología de la Estética* (Barcelona, Ariel, 1987); Etienne SOURIAU, *Diccionario AKAL de Estética* (Madrid, Akal, 1998).

La bibliografía sobre historia de la estética contemporánea véase en p. 160.

Primera Época

Gestación

LA ESTÉTICA PRESOCRÁTICA

Antes que los razonamientos fueron los mitos, y antes que los filósofos, los poetas. La poesía moldeó el alma y el pensamiento de Grecia, y los poemas homéricos jugaron en la educación del pueblo heleno un papel tan importante, que justamente se ha comparado al de la Biblia en la primera era cristiana.

En esa época primitiva, en la que apenas existe (o no se conoce) la reflexión intelectual, los balbuceos de una estética pueden hallarse sólo en los calificativos con que los poetas pretenden designar lo que nosotros llamamos *belleza*. El epíteto de bello —καλός— aparece frecuentemente en los poemas homéricos ligado a ideas de perfección, de fuerza y de potencia. Muchas veces se aplica también a la hermosura puramente sensible; los epítetos con que se intenta calificar individualmente a los dioses o a las mujeres designan siempre detalles físicos[1]. Y nada hay en la historia que realce los privilegios de la hermosura como el elogio de Helena, por cuya belleza los ancianos troyanos juzgaron llevadera la catástrofe de la guerra. Con frecuencia tiene también καλόν un sentido moral, o, al menos, el ἀγαθόν se le une como su lógica consecuencia. El cobarde Paris es repugnante a los ojos de Héctor por la desarmonía entre su belleza física y su conducta[2].

En la poesía lírica posterior a Hesíodo es más perceptible la distinción entre belleza y bondad. La gracia, el encanto, el lado hedonista de la belleza como algo exterior, separado del valor intrínseco del hombre, es evidente en Píndaro y en los líricos del siglo v, en los que ya apunta la distinción capital entre lo bello visible —φανερόν—, que interesará a los sofistas y a Aristóteles, y lo bello invisible —ἀφανές—, que privilegiarán los pitagóricos y Platón. No obstante, el vocabulario seguirá siendo ambiguo: καλόν seguirá teniendo con

---

1 Cf. J. Walter, *Die Geschichte der Aesthetik im Altertum* (Leipzig 1893).
2 *Ilíada* III 43-45.

frecuencia una significación ética. Y, todavía en pleno clasicismo, Antígona dirá: «Bello será para mí morir después de haber obrado así»[3].

Las tres grandes zonas de interés para los pensadores helenos fueron la cosmología, la psicología y la acción humana. Dentro de estas tres grandes esferas se fue desarrollando una metafísica de lo bello, una doctrina sobre la reacción del hombre a los estímulos de la belleza y una teoría del proceso artístico. Los filósofos presocráticos empezaron mirando el mundo exterior; pero, evitando todo dualismo, observaron una misma ley en todos los seres. Su cosmología fue una doctrina de la armonía: el universo fue concebido en conexión con el ritmo de la vida vegetal, animal y humana. El mundo es como un ser vivo, dotado de un alma que recibe su vida de la divina sustancia y que anima a todos los seres de la naturaleza. Era fácil que una estética así fuera naciendo como vástago de la cosmología, que en su fondo no quedaría desmentida por la psicología moderna, ya que, estéticamente, la correspondencia entre el universo y el hombre es válida. Los poetas de los siglos VI y V tienen ya una concepción justa de la poesía y de la música: el arte es divino por la inspiración, y humano por la técnica; en la poesía hay seriedad y juego; poesía es ficción y verdad[4]. Las mismas musas lo reconocen mientras «inspiran canciones divinas» a Hesíodos[5] y a Píndaro[6].

La *armonía* es el concepto estético más fecundo en el pensamiento presocrático; fue consagrado por Pitágoras, en el que la reducción del mundo al orden y a la afinidad con el espíritu alcanzó su límite extremo. Según él, el cielo, la tierra y el ser humano están sometidos a la misma ley: la ley del número. Las cosas, más que imitar, *participan* de los números. «Los números constituyen todo lo que es»[7]. Pitágoras fue el primero que aplicó al universo el nombre de cosmos, y su doctrina se resume en el testimonio de Aecio: «Según Pitágoras, los principios de las formas son los números, en cuanto determinan simetrías (conmensuraciones), que llamamos *armonías*»[8]. Esta concepción matemática se aplicaba a la poesía y a la pintura, pero se hacía especialmente evidente en la música. La ciencia matemático-musical recibió así un impulso que los pitagóricos desarrollaron en diversas direcciones, tanto técnico-cientí-

---

3 *Antígona* 72.

4 Cf. E. DE BRUYNE, *Historia de la estética* I pp. 7-8.

5 *Teog*. v. 27: «Podemos contar muchas mentiras que parecen verdad, pero, cuando lo queremos, podemos también anunciar la verdad misma».

6 Píndaro invoca a las musas y reconoce su acción (φνᾶ), a la que corresponde la acción humana. Cf. R. SCHAERER, *Epistemè et techne*. *Étude sur les notions de connaissance et d'art d'Homère à Platon* (Macon 1930) pp. 4-11.

7 H. DIELS-W. KRANZ, *Die Fragmente der Vorsokratiker* 10.ª ed. (Berlín 1961) 3 vols.; I 58 (45) B 2.12.25. Cf. también ARISTÓTELES, *Metaf.* 5,985 y 987.

8 *Ibid.*, I 58 (45) B 15. Cf. también L. BRUNSGCHWIGG, *Le rôle du pythagorisme dans lévolution des idées* (París 1937); A. PLEBE. *Die Begriffe des Schönen der Kunst bei Platon und in den Quellen von Platon:* Wiener Zeitschrift für Philos., Psychol. und Pädag. VI 2 (1957) pp. l26-143.

fica como ético-cósmica, de manera que con los mismos términos y conceptos podría hablarse tanto de la música ordenada del alma como de la «música de las esferas».

Consecuentemente a esta teoría musical de alcance cosmológico, físico, ético y estético[9], los pitagóricos desarrollaron su teoría de la *cátarsis*. Los pitagóricos purificaban el cuerpo con la medicina, y el alma con la música[10]. Con razón podría hablarse de una cátarsis *allopática,* en oposición a la cátarsis *homeopática* de Aristóteles. El arte —la poesía y la música— ejercía su acción catártica no sobre la emotividad, sino sobre la moralidad. Esas artes tenían para ellos un valor médico y moral: podían engendrar directamente sentimientos de armonía, de orden, de bondad, por la *simpatía imitativa* con la música, que es orden y armonía[11].

Consecuencia de una concepción matemática de la armonía como algo invisible —ἀφανές— («la armonía invisible es la mejor», decía Heráclito)[12] y de la música como encantamiento mágico-terapéutico fue la inclusión de lo *bello* en lo *bueno* y el culto a la *filocalía,* que no será para ellos el amor de lo bello como valor autónomo, sino simplemente el amor de las buenas costumbres y de las buenas ocupaciones.

Pero los pitagóricos no se impusieron sin dificultad; hallaron fuerte resistencia en la escuela eleática a mediados del siglo V. Por entonces nace la crítica literaria, y Teágenes de Regio, para salvar el valor de la poesía helénica frente a los que censuraban sus «inconveniencias», inventa la teoría alegórica; es la interpretación κατ᾽ υπόνοιαν. Luego, tras la crisis cultural, política y religiosa del siglo de Pericles, cuando el respeto a los dioses homéricos estaba en decadencia, una tendencia más realista y positiva y una interpretación más literal empieza a valorar simplemente su contenido de pensamiento; es la interpretación κατα διάνοιαν. Es ahora cuando surge la primera y verdadera estética griega. La actitud de los sofistas de la segunda generación (Gorgias, Hipias, etc.) coincide con la de los rapsodas[13]. Dejando el criterio moralista-terapéutico de los pitagóricos y el alegórico de los eleáticos, los sofistas se esforzaron por entender el texto poético ana-

---

9 «El orden y la conmensuración no son tan sólo bellos, sino también útiles: desorden y desarmonía son feos y nocivos» (DIELS-KRANZ, o.c. I 58 [45] D 4.8).

10 Según el testimonio de Aristoxeno (*Fragm. Hist. Craec.,* ed. F. Didot, II 180). Sobre la música terapéutica, cf. JÁMBLICO, *Vita Pythag*. 64-65, 164, PLATÓN *Prot*. 326b: *Rep. IV* 424c.

11 La επωδης y la ψυχαγογία se unen así con la μίμησις y la ὁμοίωσις, constituyendo un acto único: «Es el mismo acto que se encuentra —aun fuera de la música— en todas las religiones y ritos primitivos; esa especie de magia homeopática por la cual los hombres creen obrar sobre la naturaleza, obligándola a cumplir los gestos y funciones representados por ellos en el arte. Tal es el origen del concepto de *mímesis*, que se hace luego fundamental en la estética griega como definición de arte» (AUGUSTO ROSTAGNI, *Aristotele e l'aristotelismo nella storia dell'estetica antica,* en *Scritti Minori*. I. *Aesthetica* [Torino 1955]. p. 143).

12 DIELS-KRANZ, o.c., I 22 (12) B 54.

13 Cf. *Ion* e *Hipias Mayor*.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

lizándolo[14] procurando descubrir lo que hoy llamaríamos la intención del autor, confirmando así una actitud que veía en la poesía un valor autónomo y fundamental.

Protágoras y Gorgias separaban el arte y la moral. Protágoras (485?-410) ataca a los pitagóricos dando a los términos una nueva significación. Frente a la norma del decoro moral —ἁρμττον— de los pitagóricos, defiende el principio de la conveniencia u oportunidad psicológica —καιρός— en la composición y en la expresión. Da al *parecer* el mismo valor que al *ser,* y en cierto sentido podría llamarse el precursor de un pragmatismo relativista y fenomenológico. La rectitud —ὀρθόν— deja de tener un sentido ético para designar lo que estéticamente es coherente y persuasivo. Gorgias (485?-380) niega la identificación del bien con la belleza (como lo hace su discípulo Polo)[15], sostiene que el arte estatuario provoca una «dulce enfermedad» en la mirada —νόσον ἡδείσαν—[16] habla del engaño poético —ἀπατή— vinculado al encanto de la poesía —ἐτωδή, γοητεία—[17], despojándolo de toda significación moral y atribuyéndole un poder soberano —δυνάστης μέγας—[18]; se opone al dualismo pitagórico del *ser* y el *aparecer,* valorando la persuasión y la aptitud para emocionar y el valor estético de la oportunidad[19]. Es el primero en sugerir la existencia de una especie de *endopatía,* observando que la tragedia nos hace sentir el éxito y el fracaso de sus héroes como si fueran nuestros propios sentimientos —ἴδιον τι πάθημα—[20]. Asimismo, Hipias de Elide funda lo bello sobre lo que conviene a cada uno —πρέπει— y, como Gorgias, se opone al dualismo entre el *ser* y el *aparecer:* lo que conviene *es* y *parece* bello[21]. «La oportunidad psicológica, la coherencia del lenguaje y el arte de persuadir son

---

[14] K. SVOBODA, *L'Esthétique d'Aristote* (Brünn 1927) p. 170: «Les Sophistes examinaient les poèmes avec leurs éleves au point de vue de la réthorique, de la grammaire, de la morale et des sciences spéciales; ils jugeaient moins de l'ensemble que des détails».

[15] *Gorgias* 474c-d.

[16] *Elogio de Helena*. Cf. DIELS-KRANZ o.c., II 82 (76) B 11.10 y 18.

[17] Gorgias había dicho: «Espectáculo maravilloso el de la tragedia, provocando con mitos y pasiones un engaño (ἀπατή) de tal género, donde el que engaña es más justo que el que no engaña y el que es engañado es más sabio que el que no es engañado, pues el que engaña es más justo por haber hecho lo que prometía y el que es engañado a más sabio, porque la mente que es sensible a las percepciones finas fácilmente es arrastrada por los deleites de lenguaje» (PLUTARCO, *De gloria Athem*. 5,348). Esta temprana observación sobre la noble «mentira del arte» pasará al depósito de la tradición estética posterior y reaparecerá en autores tan distantes como San Agustín (s. V.) en sus anotaciones sobre la fábula poética «tantum falsa, non etiam fallens» (PL 32,898); Alano de Insulis (s. XII), quien en su *Anticlaudianus* dirá que la pintura «simia veri», convierte sombras en realidades «et in verum mendacia singula mutat» (PL 210,491), y Baltasar Gracián (s. XVII), quien nos recordará que los poetas «por obligación mienten y por regla fingen» (*El criticón* I cris. 4).

[18] *Elogio de Helena,* Cf. DIELS-KRANZ, o.c., 82 (76) B 11.8.

[19] *Ibid*., 90 (83) 2, 18-20.

[20] *Ibid*., 82 (76) B 11,9.

[21] *Hipias Mayor* 292e.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

los tres ejes sobre los que gira la estética de los primeros sofistas, que con todo derecho merecería llamarse la primera estética de la antigüedad»[22]

Dentro de este marco y con este fondo de polémica entre los sofistas y la tradición pitagórica apareció la figura de SÓCRATES (470-399), quien, como discípulo del pitagórico Damón, se sitúa en la línea tradicional, renovando la estética utilitaria y hedonista con nuevas razones y nuevos métodos. La καλοκαγαθία es la fusión de lo bello y lo bueno. Lo bello no es un valor en sí mismo; está siempre orientado a algo distinto de sí mismo; es útil, es siempre un καλὸν πρός τι. El arte o sirve utilitariamente o debe repudiarse como mera búsqueda de placer. Así aparece en los *Recuerdos socráticos,* de Jenofonte, y en el *Fedón*. El arte debe ser moralizador. Sócrates no conoce la belleza formal; su estética se convierte en una especie de lógica, orientando el concepto de belleza hacia lo *perfecto,* hacia una *finalidad*. Sin embargo, en el *Hipias Mayor* no se ve a Sócrates seguro en su posición de siempre. Al fin parece sentirse obligado a reconocer que «ni lo bello puede ser bueno ni lo bueno puede ser bello; son distintos»[23]. Sea de quien sea, este diálogo representa la crisis del moralismo platónico-pitagórico bajo la crítica de la estética sofista; en todo caso representa no tanto el pensamiento de Sócrates cuanto las ideas de su egregio discípulo: las perplejidades y vacilaciones producidas por la complejidad de un problema que nadie mejor que el genio de Platón podía abarcar.

PLATÓN

Para algunos, PLATÓN no tiene estética alguna; su metafísica, de carácter político-moral, nada tiene de psicología. Para otros, en cambio, su metafísica entera puede concebirse como una estética. Ambas posiciones pueden defenderse según el significado estricto o amplio que se dé al término *estética*. Platón no conoció lo estético en sentido riguroso, es decir, como valor autónomo. En cambio, puede hablarse de una estética platónica en un sentido general, entendiéndola como una ciencia jerarquizada que, partiendo de lo sensible, se va elevando de nivel a nivel hasta la noción suprema e intraducible de καλοκαγαθία en que nuestros conceptos de lo *bello* y lo *bueno* se identifican. Hay que advertir además que el pensamiento de Platón evoluciona a lo largo de los años y que su itinerario filosófico sólo puede conocerse aproximadamente, por la imposibilidad de ordenar cronológicamente sus diálogos con absoluta certidumbre[1].

---

[22] A. PLEBE, *Origini e problemi dell'estetica antica,* en *Momenti e Problemi*... I p. 16; M. MASSAGLI, *Gorgia e l'estetica della situazione. Contributo alla rilettura dell'estetica gorgiana*. «Rivista di Filosofia Neo-escolastica», n. 14, 1981.

[23] *Hipias Mayor* 303e-304a.

[1] Cf. GILBERT RYLE, *Plato's Progress* (Cambridge 1966).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

En *Hipias Mayor*[2], el más antiguo tratado sobre la belleza que ha llegado a nosotros, Platón busca una noción[3] de lo *bello* en sí que pueda aplicarse a cualquier objeto real: a una muchacha lo mismo que a una yegua o a una vasija. Lo bello no puede identificarse con lo *conveniente* —πρέπον—, ni con lo *útil* —χρήσιμον—, ni con lo eficiente —ὠφέλιμον—, ni con lo placentero —ἡδεον—. La cuestión queda finalmente en suspenso; pero, si no se da por demostrada la identidad entre lo bueno y lo bello, se deja entrever que tal identidad parece necesaria. La teoría platónica de las Ideas subsistentes, inmutables y eternas, tal como se expone en la *República*[4], es aplicable también a la belleza. Un ser es bello si su forma perceptible coincide con la idea arquetípica; y es bello en la medida en que realice esa *conveniencia*. El entusiasmo amoroso de quien contempla las hermosuras terrestres está provocado por la reminiscencia de la belleza, eterna y verdadera[5], «que existe por sí misma, uniforme siempre y tal, que todas las demás cosas bellas lo son porque participan de su hermosura, y, aunque todas ellas nazcan o perezcan, ella nada gana ni pierde ni se inmuta»[6].

Junto a ese concepto de belleza metafísica, Platón presenta otro, matemático y cuantitativo, de origen pitagórico. En *Gorgias* la belleza parece requerir el orden y la armonía de las partes lo mismo en la naturaleza que en el arte: «porque cielo y tierra, dioses y hombres, están unidos por la amistad, el respeto del orden, la moderación y la justicia; por eso el todo recibe el nombre de *cosmos*». «Entre los dioses lo mismo que entre los hombres, es un valor la igualdad geométrica»[7]. Estos conceptos —συμμετρία, μέτρησις—, referentes al mundo de los seres compuestos, abundan en los últimos diálogos. En el *Timeo* se nos ofrece una visión musical de la naturaleza, cuya hermosura consiste en «conmensuración» y armonía. El espacio cósmico, dotado de un alma universal, está compuesto de elementos puestos de acuerdo entre sí. En los elementos mismos, el número y la proporción juegan un papel decisivo. Por tanto, lo mismo en su estructura macrocósmica que en la microcósmica (cuerpos y almas), el mundo es una especie de vasta sinfonía cuyo resultado es la belleza. Incluso los colores no están exentos de esta ley cuantitativa; están sujetos a «justas proporciones». Todo lo que es bueno es bello, y lo bello tiene su medida. Pero mientras podemos conocer y expresar en cifras las proporciones de medidas más pequeñas y simples, somos incapaces de formular matemáticamente las proporciones

---

[2] Si no es original de Platón (como algunos quieren), el *Hipias Mayor* es, al menos, *platónico*. Cf. J. Moreau, *Le platonisme de l'Hippias Majeur:* Revue des Études Grecques (1941) I pp. 19-42.

[3] En este diálogo nada tiene que ver con la teoría platónica de las Ideas.

[4] *Rep.* VII 514-518; cf. tambien *Fedro* 248ss; *Fedón* 98-102, etc.

[5] *Fedro* 249-250.

[6] *Conv.* 211a-b.

[7] *Gorg.* 508: ἡ ἰσοτης ἡ γεωμετρικὴ καὶ ἐν θεοῖς και ἐν ἀνθρώποις μέγα δύναται.

más importantes y más grandes. En el *Sofista* se define la fealdad como discordia y disonancia —ἀμετρία—[8]; en el *Político* se vuelve a insistir sobre la necesidad de guardar la medida (το μέτρον) para producir lo bueno y lo bello; las artes sólo son posibles cuando se da una relación con la medida justa[9]; en el *Filebo* reaparece la belleza cuantitativa (la naturaleza del ser viviente es una mezcla de lo ilimitado con lo limitado conforme a una armonía), pero también la belleza cualitativa; es decir, la belleza de las formas puras y abstractas[10].

El principio platónico universal de la armonía como valor absoluto y trascendente es una ley ontológica que alcanza a la praxis humana en todos sus aspectos. «El hombre que armonice las bellas cualidades de su alma con los bellos rasgos de su apariencia exterior de tal manera que éstos estén adaptados a las cualidades..., constituye el espectáculo más bello que puede admirarse»[11]. En Platón, la ética no se diferencia fundamentalmente de la estética. Y Platón podía decir como Sócrates en el *Teages:* «Yo sólo sé una exigua disciplina de amor». Un amor que es el deseo del bien y de la belleza.

La doctrina platónica sobre el arte es una consecuencia lógica de su teoría de las Ideas, principio óntico y lógico de todas las cosas que percibimos en el mundo y en la vida. La contraposición entre *realidad* (ἰδέαι) y *apariencia* (εἴδωλον) vuelve continuamente en sus diálogos. La *poietiké* o arte creador es sólo una parte del arte en general. Platón distingue en el *Sofista* el arte por el cual adquirimos algo y el arte por el que hacemos algo. El arte humano consiste en la *mímesis;* produce *realidades* o *imitaciones*. Platón establece una curiosa diferencia entre los objetos que crean los arquitectos o artesanos y los que crean los pintores o escultores. Para él, el hecho de la imitación aparencial funda un grupo especial de objetos. Son de diverso grado de realidad la cama fabricada por el artesano y la cama pintada por el artista; la primera es una *mímesis* reproductiva —εἰκαστική—, la segunda es ilusionista —φανταστική—[12]. Hay artes a las que hay que agradecer la producción cultural, tanto material como espiritual, y artes sólo destinadas al placer, cuyo fin es el entretenimiento[13]. Todas las artes imitan. Los pintores imitan por medio de formas y colores; los bailarines, por medio de movimientos rítmicos y actitudes corporales; los cantores, por medio

---

[8] *Sof*. 228-a-d.

[9] *Pol*. 284.

[10] *Fil*. 51c-d: «Lo que yo quiero expresar por la belleza de las formas no es lo que comprendería el vulgo, la belleza de los cuerpos vivos o de la pintura, yo me refiero... a las líneas rectas y a las líneas circulares, a las superficies o a los sólidos engendrados por aquéllas, hechos con tornos, o reglas, o escuadras. Esas formas afirmo que son bellas, no relativamente, como otras, sino que son bellas siempre, en sí mismas, por naturaleza... Bellos son también los colores de este tipo... Entre los sonidos, los que son dulces y claros, los que dan una nota única y pura, ésos son bellos, no en relación con otros, sino en sí mismos».

[11] *Rep*. 402d.

[12] *Sof*. 265-267, *Rep*. 598.

[13] *Pol*. 288c.

de la melodía y el ritmo[14]; el teatro y las artes de la palabra, en general, imitan más claramente que la pintura u otra artesanía[15]. El arte, concebido como producción de sensaciones agradables, es un pecado contra la verdad[16]. El pintor que imita una cama fabricada por el carpintero (ya imitación de la cama ideal) realiza una realidad de tercer grado, o mejor, como observa Collingwood comentando a Platón, un *error* de tercer grado, puesto que la única realidad es la primera, la de la idea; las otras dos no son réplicas ni copias, sino aproximaciones cada vez más débiles e impotentes[17].

Sin duda puede reprocharse a Platón el no haber visto las fronteras entre la ética y la estética; pero él para su reflexión partía de las obras que salían de los talleres artísticos de su tiempo[18]; y, esto supuesto, nadie mejor que él ha notado la absurda pretensión de quien, «imitando las apariencias», quiere darnos una «realidad». De ahí la intolerante doctrina de Platón respecto al arte ilusionista y su apelación constante al «arte de medir», es decir, a la matemática[19]. El gran filósofo se opone al arte arrebatado e incontrolable, al arte que busca la novedad y la variación de formas, y pone como modelo el arte egipcio, sujeto a normas estrictas. El Estado tiene el poder y la obligación de supervisar la producción de los artistas. Platón da normas de fondo (modo de representar a los dioses y a los héroes) y de forma (condena de ciertos modos músicos, permisión o tolerancia de otros).

La técnica imitativa no está siempre al alcance de un simple aprendiz. Hay artistas cuya actividad es fruto de una inspiración divina[20]. Pero, no obstante tan noble origen, Platón, como político y moralista, se muestra desconfiado frente a la inspiración. Parece preferir la capacidad que produce la obra con conocimiento racional antes que la otra. El arte superior se basa en una visión clara y exacta de la realidad, es el claro conocimiento de un método. La técnica tiene su raíz en la razón. El arte se basa en el conocimiento racional, pero no se reduce a él pues el poeta crea fábulas, no razonamientos[21].

Platón nota el placer que proporciona la belleza artística, y en este sentido puede decirse que de las dos concepciones del encanto poético —la *medicinal* de los pitagóricos y la *perturbadora* de los sofistas— reconoce la de éstos, pero precisamente para combatirla desde su punto de vista político-moral. Él no podía tolerar en su ciudad una poesía que era un hechizo —γοητεία—, un mágico encanto, y constituía un peligro contra el equilibrio predicado en el *Timeo*. Viendo

[14] *Rep*. 373b. 398c; *Leyes* 816a.
[15] *Pol*. 277; *Fil*. 48-50, *Fedro* 275-d-e.276a-e.
[16] *Ted*. 158a; Leyes 719c-d; *Tim*. 19d; *Rep*. III 401; X 605-608.
[17] *Plato's Philosophy of Art:* Mind 34 (1925) pp. 154-172.
[18] Es muy probable que la hostilidad que Platón sentía por el arte de sus contemporáneos contribuyera a su condena casi general del arte (L. VENTURI, *Histoire de la critique d'art* p. 41).
[19] *Prot*. 356c-e; *Rep*. X 602ss. Cf. PIERRE-MAXIME SCHUHL, *Platon et l'art de son temps* (París 1933).
[20] *Ion* 534; *Apol* 23c; Leyes IV 719c; *Rep*. X 602.
[21] *Fedón* 61b; μύθους, αλλ' οὐ λόγους.

vinculadas a la imaginación y a la afectividad[22], había advertido que la libre expresión del sentimiento[23] podía proporcionar alivio y calma, como también que las artes representativas podían oponerse a las prácticas como el juego a lo más serio[24]. No tuvo una idea exacta de lo que hoy llamamos el valor intrínseco del arte. Usa la palabra *juego* para caracterizar los productos de las diversas artes de imitación, puesto que el placer inocente es su único valor. Con frecuencia establece una conexión entre fantasmas o imágenes arbitrarias y el juego. El placer que proporciona la imitación responde al instinto mimético natural, a la verificación de una analogía, y, sobre todo, al gusto por la «simpatía» con que nos fundimos con aquellos cuyas pasiones vemos imitadas.

Precisamente porque Platón (como más tarde San Agustín) había sentido el enorme atractivo natural que ejerce el arte en el hombre, advierte el peligro que puede crear a la moral. Un placer incontrolable crea un peligro incontrolable. Y es en la música donde Platón ha sentido más evidente el carácter hedonista del arte. La esencia de la música es la expresión de las emociones y disposiciones del alma; por eso dispone también de un gran poder para configurar los hábitos del espíritu. Puede servir para bien y para mal; por eso los guardianes de la república no deben ser ellos mismos «imitadores», porque la imitación prolongada se convierte en hábito; perderían su capacidad de guardianes de la ciudad si se dejaran ablandar y deformar por esa poesía que en sus palabras, ritmos y armonías se empeña en imitar todo: lo malo lo mismo que lo bueno. Los verdaderos jefes políticos reconocerán el atractivo infinito del arte fabricante de ilusiones, pero lo desterrarán de la ciudad, y no conservarán más que la poesía austera y simple, incapaz de imitar nada que no sea lo bueno[25]. Esta expulsión de los poetas por Platón choca tanto con nuestros sentimientos del siglo XX, que no faltan quienes piensan que el gran filósofo se abandona aquí a una especie de ironía trascendente[26]. En todo caso, es cierto que Platón evoluciona; y, según van pasando los años, va reconociendo en el arte algo específico ordenado a suscitar emociones y que ciertos deleites apropiados para ciertos fines son aliados indispensables de la razón. Platón en el *Fedro* hace de la razón un auriga que controla sus dos corceles; en sus últimos diálogos hace de la razón un hilo débil que no puede gobernar la marioneta humana sin la cooperación de los hilos del placer[27].

En resumen, la filosofía de Platón tiene ya los rasgos que tanto en lo referente a lo bello como al arte observa la fenomenología de nuestro tiempo.

---

[22] *Rèp*. X 606d.
[23] *Leyes* 790.
[24] *Leyes* 889.
[25] *Rep* III 395-403.
[26] J. Maritain, *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie* (París 1966) p. 80 nota; G. Saintsbury, *A History of Criticism and literary Taste in Europe* 7.ª ed. (Edinburgh 1961) I p. 20.
[27] *Leyes* VII 803c-e. Cf. E. Wind, *Untersuchungen über die platonische Kunstphilosophie:* Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft 26 (1932).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

«El moralismo platónico desarrolló coherentemente la doctrina pitagórica, conduciéndola a una inevitable crisis. Y el haberla conducido a ella es tal vez el mayor mérito de Platón, porque propiamente de ella surge la estética de Aristóteles, la cual, tomando el pensamiento de los sofistas (en parte a través de los comediógrafos de su tiempo), intentó devolver a los conceptos de lo bello y del arte su propia autonomía»[28]. Sin embargo, no hará sino plantear el problema[29], y este planteamiento será un estímulo para el estudio de la antinomia fundamental —hedonismo y moral, sensibilidad y razón—, cuya síntesis no vemos, ni siquiera en nuestros días, realizada con precisión absoluta[30].

ARISTÓTELES

En ARISTÓTELES se mantiene la separación entre la filosofía de lo bello y la filosofía del arte[1]. De las tres formas de conocimiento que él admite, la belleza pertenece al conocimiento *teórico,* y es tratada en la *Metafísica;* el arte se refiere al conocimiento *práctico*, y de él se discute en la *Poética* y en la *Retórica*.

---

[28] A. PLEBE, *Origini e problemi dell'estetica antica,* en *Momenti e Problemi di Storia dell'estetica* I p. 29.

[29] «Hetaira o pedagogo: he ahí las dos figuras que simbolizaban las dos concepciones del arte divulgadas por la antigüedad, arraigando la segunda en el tronco de la primera» (B. CROCE, *Estética* [Madrid 1926] p. l94). Los esteticistas de nuestro tiempo debieran preguntarse cuál es el error mayor y más nocivo: confundir lo *bueno* y lo *bello*, designándolos con el mismo término, o separarlos en tal medida, que la vida moral, social y política exhiban una ignorancia obscena de los vínculos naturales entre el *pulchrum* y el *honestum*

[30] Sobre la estética de Platón, además de las obras ya citadas, cf. E. CASSIRER, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialoguen* (Leipzig 1924); L. STEFANINI, *Il problema estetico in Platone* (Torino 1935); W. J. VERDENIUS *Mimesis* (Leyden 1949); B. SCHWEITZER, *Platon und die bildender Kunst der Griechen (*Tübingen 1953*);* L. QUATTROCHI, *L'idea di bello nel pensiero di*, *Platone* (Roma 1953); R. C. LODGE, *Plato's theory of Art* (London 1953); H. KOLLER, *Die Mimesis in der Antike* (Bern 1954); E. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'oeuvre de Platon* (París 1959); P. VICAIRE, *Platon, critique littéraire* (París 1960), M. H. PARTEE *Plato's Poetics: The authority of Beauty* (Salt Lake-Utah 1981); J. MORAVCSIK and PH. TEMKO, *Plato on beauty, wisdom and arts* (Totova, New Jersey 1982).

[1] Sobre la estética de Aristóteles véase: K. SVOBODA, *L'Esthétique d'Aristote* (Brno 1927). Además de esta obra fundamental y de las citadas en la bibliografía general véase: LANE COOPER, *The Poetic of A. Its Meanings and Influence* (Boston 1923); S. H. BUTCHER, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* 4.ª ed. (London 1932); U. GALLI, *La mimesi artistica sec. Aristotele:* Studi. Ital. di Filosofia Class., N. S. IV fasc. 4 (Firenze 1926); E. BIGNAMI, *La Poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli Antichi* (Firenze 1932); R. P. MCKEON, *Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity:* Modern Philology (ag. 1936); M. TIMPANARO-CARDINI, *Physis e techne in Aristotele:* Studi di Filosofia greca (Bari 1950) pp. 301-305; JOHN S. MARSHALL, *Art and Aesthetics in Aristotle:* The Journal of Aesthetics 12 (1953-54) pp. 228-231; A. ROSTAGNI, *Aristotele e l'aristotelismo nella storia dell'estetica antica,* en *Scritti Minori: Aesthetica* (Torino 1955) pp. 76-254; J. M. VALVERDE, *Sobre la estética de Aristóteles:* Convivium (Barcelona, julio-dic. 1956); A. PLEBE, *Origini e Problemi dell'Estetica antica*, en *Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica* vol. I; M. J. CHARLESWORTH, *Aristotle on art and nature:* Bulletin of the Auckland Univers. n. 50 (1957); J. RANDALL, *Aristotle* (New York 1960); P. SOMVILLE, *Essai sur la poétique d'Aristote et quelques aspects de sa postérité* (París 1975).

La doctrina aristotélica sobre la belleza se funda en la de Platón y no se aleja mucho de ella. La belleza tiene para el Estagirita varios significados: físico, ético y ontológico. Esta distinción de formalidades hace a Aristóteles más moderno que Platón. El bien moral coincide con lo bello sólo en que es autónomo y desinteresado, pero no se identifican. La diferencia entre lo estético y lo ético está afirmada, aunque no con absoluta nitidez, en la *Metafísica,* donde refuta la opinión de que las ciencias matemáticas no tratan del bien ni de la belleza[2]. Allí sostiene que hay dos especies de bien; uno consiste en la *acción,* el otro —lo *bello*— se halla incluso en las cosas inmutables, y se define como τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὡρισμένον; *orden* (que puede traducirse como «arreglo espacial de las partes»), *conmensuración* (o «tamaño proporcional de las partes entre sí y con relación al todo») y *finitud* (la «limitación en tamaño del conjunto, o proporcionalidad extrínseca»). Este último concepto aparece también en la definición de la tragedia como μέγεθος, grandeza proporcionada al hombre que la percibe[3]. La *medida* —μέτρον— y el *medio* —μέσον— es idea fundamental en Aristóteles. Su sensibilidad se resiste a la admisión de lo *sublime;* ignora la visión romántica de los grandes espectáculos naturales. Busca y encuentra la belleza en las estructuras que pueden someterse al análisis: el organismo vegetal y el animal.

Si la estética debe a Platón más que a Aristóteles en lo que se refiere a lo bello, lo contrario debe decirse en lo concerniente al arte. Aristóteles califica de *bellas* las propiedades sensibles de algunas actividades técnicas; no debe, pues, exagerarse la desvinculación aristotélica entre el mundo del arte y el mundo de la belleza. Las artes, en general, se distinguen de las ciencias puras en que no tienen por objeto la contemplación pura. El arte es un «hábito factivo acompañado de razón verdadera»[4]. El fundamento de la producción natural está en la naturaleza; el fundamento de la creación artística —ποίησις— está en el conocimiento —νόησις—. La idea de la salud en el médico hace nacer la salud, la idea de la casa en el arquitecto hacer nacer la casa. Como la naturaleza, el arte supone la unidad de materia y forma. El arte es una especie de doble de la naturaleza; la operación artística debe concebirse como una prolongación o consumación de la actividad natural[5]. Dotado de conciencia y

---

[2] *Metaf.* 1078b.

[3] Valverde pondera justamente este sentido del Filósofo por la concreción sensible y la adecuación al funcionamiento afectivo de la sensibilidad que en las artes del oído se centra en la memoria; en la memoria se va recomponiendo gradualmente la unidad de la obra presenciada, leída u oída (a.c., p. 25).

[4] *Et. Nic.* VI 4,1140a.

[5] *Pol.* VII 17,1337a: «Todo arte y toda disciplina intenta completar a la naturaleza». *Fis.* II 8,199a: «Si una casa fuese engendrada por la naturaleza, sería producida de la manera como el arte la produce; inversamente, si la cosas naturales no fuesen producidas solamente por la naturaleza, sino también por el arte, serían producidas por el arte de la misma manera que lo son por la naturaleza... De una manera general, o bien ejecuta lo que la naturaleza es impotente para ejecutar, o bien la imita».

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

de múltiples capacidades, el arte humano *imita* a la naturaleza, es decir, actúa de la misma manera que ella en su actividad inconsciente y dirigida hacia un solo tipo. Por ejemplo, la preparación de los alimentos en la cocina es una imitación de la preparación de los alimentos en el estómago[6]. Cuando ve en el arte una imitación de la naturaleza, Aristóteles está atendiendo a su aspecto más genérico y fundamental, no pretende definir lo que es la *creación* en las que luego hemos llamado *bellas artes*. En los resultados de muchas artes encuentra que la obra es imitación de un modelo natural y lo constata; pero lo importante para él es señalar la *teleología de la acción humana* que ha llegado a ese resultado: la actividad artística o artesana no debe concebirse como un intento de copiar las formas aparenciales que vemos en la naturaleza, sino como la imitación de un proceso natural.

Los textos más célebres y elocuentes del Estagirita se hallan en la *Poética*. La poesía es *mímesis,* en sentido parecido al que le dieron los sofistas; la tragedia es una imitación de la realidad. Parece que Aristóteles no intenta darnos una *definición* en sentido estricto, sino más bien describirnos su *génesis* normal. Aristóteles no parte nunca de *aprioris* sino de la observación de los hechos. El observa que en las obras de los poetas, de los trágicos, de los pintores y escultores hay imitación, y observa también que se experimenta placer al comprobar cuán perfecta es esa imitación[7]. El que la poesía sea *imitación* no es razón para despreciarla (como hizo Platón), porque, haciendo emerger y trasparecer lo universal en lo individual, lo inteligible en lo sensible, desvela la verdad contenida en la naturaleza mejor de lo que consigue desvelarla la naturaleza misma. Por eso la poesía «es más filosófica y tiene un carácter más elevado que la historia»[8]. Aristóteles completa y sistematiza su doctrina, dividiendo las artes según el *medio,* el *tema* imitado y la *manera* de imitar. Se independiza de Platón en muchas de sus tesis; éstas forman parte de su metafísica, pero contienen anotaciones interesantes de orden psicológico sobre las diversas artes[9].

Es muy importante la aportación aristotélica en el terreno psicológico y moral. La actividad del artista se diferencia de la actividad contemplativa y de la opción ética —προαίρησις—. En este punto significa un paso de gigante con respecto a la doctrina platónica. Quizá en ello Aristóteles no fue tan original como hoy nos parece, pues probablemente las concepciones estéticas de los sofistas (vivas aún, como puede deducirse de *Las avispas,* de Aristófanes) le ofrecieron elementos suficientes para una valoración autónoma del arte. La posición de Gorgias en el problema arte-moral había sido neutra[10]. Platón

---

[6] *Meteor.* IV 3,381.
[7] *Poét.* 1, 1447a; 4,1448b.
[8] *Ibid.*, 9, 1451b.
[9] K. Svoboda, o.c., p. 43.
[10] A. Rostagni, o.c., p. 158: «La concepción gorgiana probablemente permaneció en vigor durante el siglo iv, y el Estagirita no tuvo más que recogerla de la ciencia común, consolidarla y afinarla contra las desviaciones determinadas por la intervención de Platón».

se había inclinado hacia la moral. Aristóteles pone las bases de la autonomía del arte. Su doctrina y aun sus mismas formulaciones pasarían íntegramente a toda la Edad Media cristiana y llegarían hasta nuestros días (cf. MARITAIN, *Arte y escolástica*). El arte para él es un estado habitual, presupone la experiencia (como grado inferior de actividad); se apoya en la naturaleza, como base inmutable y maestra; en el talento, en la práctica empírica y en el conocimiento teórico de las reglas de acción.

Aristóteles observa y da importancia al placer desinteresado de los sentidos superiores, placer que se experimenta en el ejercicio mismo de la actividad humana, en la contemplación de la obra acabada y en la purificación de las pasiones por medio de ella. Supera las desconfianzas y censuras de Platón con la doctrina de la *cátarsis,* concebida como correctivo que no sólo permite tratar con benevolencia las pasiones, sino que las preserva de peligros en cuanto al placer que producen, puesto que se trata de un placer *inocente* —ἀβλαβής—. Así superó la crisis del irracionalismo poético de su maestro, dando a la cátarsis un sentido de *clarificación* racional de las pasiones, que quedan asumidas en el ámbito de la *nóesis,* reconociendo la posibilidad de que el *pathos* se clarifique y exprese en el *logos*. De este modo, el Filósofo se vincula en estética más con Gorgias que con Platón[11]. Por la ética del medio, el concepto de *cátarsis* pierde el significado *mágico-terapéutico* (de los pitagóricos), para asumir un sentido de función clarificadora, autónoma y desinteresada; el ψυχαγωγεῖν se resuelve en el δηλοῦν; la *pasión,* en *lucidez*. Tal parece deducirse de la *Poética* y de las partes más recientes de la *Retórica*[12].

El intelectualismo que invade la estética de Aristóteles constituye también su limitación fundamental. La *Poética* (en cuyo valioso contenido se cuentan los principios generales de la crítica, los géneros literarios y lo referente a la coherencia de la composición) está concebida lógicamente. Es lógica por su método, llegando a las conclusiones por deducción y verificándolas por inducción. Es lógica por su contenido, explicando por el conocimiento el placer que causa una metáfora, una pintura, un enigma o un juego verbal. Es lógica por la manera de concebir el trabajo del poeta, aunque distinga entre talentoso —εὐφυής— e inspirado —μανικός y ἐκστατικός—. Desmenuza en sus elementos el drama, la comedia, la dicción, la música, los colores; pero también posee la facultad de la síntesis estética, enunciando fórmulas que unifican el sistema, como las referentes al placer de la imitación, a la *cátarsis,* a la belleza de la simetría y del orden.[13]

---

[11] Sobre la deuda de Aristóteles con Gorgias cf. M. UNTERSTEINER, *I Sofisti* p. 154 nota. Sobre la *cátarsis* cf. también T. BRUNIUS, *Inspiration and Katharsis. The Interpretation of Aristotle's «The Poetics»* VI 1449b (Uppsala 1966).

[12] Son los primeros capítulos del segundo libro. Cf. A. PLEBE, o.c., pp. 38-43. Valverde se adhiere a una interpretación reciente de Laín Entralgo, inspirada en la psicologóa freudiana, que concibe la cátarsis como algo fisiológico, psicológico y religioso a la vez: «El efecto de la tragedia y del arte en general alcanzaba al hombre entero, manifestándose en sus diversos planos cuantitativos en formas paralelas» (a.c., p. 31).

[13] K. SVOBODA, o.c., p. 209.

Actualmente se cree que en Aristóteles hubo una evolución desde un platonismo inicial hasta un antiplatonismo final. Jäger vio esta evolución en la *Metafísica,* la *Ética* y la *Política;* otros la han visto en la *Retórica* y la *Poética.* Lo concerniente a la música y a su función ética, en el libro VIII de la *Política,* sería de la primera época. En cambio, la *Poética,* con su oposición a la identificación de lo bueno con lo bello, con su concepto de ὀρθότης, distinta de la rectitud de la *Política* y equivalente al de los sofistas; con su afirmación de la especificidad del goce estético —οἰκεία ἡδονή—[14] y el papel dominante atribuido al πάθος, representa la mentalidad del filósofo en su última época y tiene un aire de modernidad indiscutible[15]. Rostagni observa que Aristóteles tiene fines pragmáticos en la *Poética,* pero que en el curso del tratado sale del pragmatismo; la evidencia de las cosas le lleva a poner en primer plano las pasiones; no la razón, sino la συμπαθεία. Esta reciente interpretación de Aristóteles parece confirmarse si se observa que en la segunda edición de la *Retórica,* ya no acepta la exclusión platónica de lo *pasional.* La *Poética* tiene incontables y extraordinarios hallazgos: el valor estético de lo inusitado y sorprendente, la vinculación de la poesía no al verso, sino a un tipo especial de *mímesis;* la afirmación de que la poesía es un hecho natural que nace de dos instintos fundamentales, el de la *imitación* y el de la *armonía,* y de que la cátarsis homeopática es para fenómenos psicológicos no morbosos, sino normales; de que el arte hace aceptable y convincente lo asombroso e irrazonable; de que el héroe trágico debe tener una ἁμαρτία, fallo o limitación humana; el análisis de la risa a propósito de lo cómico; la autonomía atribuida a la poesía y a su delectación, etc. La obra estética de Aristóteles no carece tampoco de grandes defectos; todos ellos pueden resumirse en uno: su exagerado racionalismo, que, expresado en fórmulas frecuentemente demasiado lacónicas, dará lugar a falsas interpretaciones de sus comentaristas y grandes errores en estetas posteriores.

ESTOICOS Y EPICÚREOS

La cultura llamada *helenística* es más interesante para los historiadores de la *crítica* del arte y de la literatura que para la historia de la estética. Esta época no ofrece nada especialmente original en el campo de la especulación estética, a excepción de algunos apuntes sobre la *imaginación* y sobre ciertas categorías estéticas y algunas observaciones psicológicas sobre cada una de las artes: la poesía (Horacio), la retórica (Cicerón, Quintiliano), la música

[14] *Poét.* 14,1453: La poesía (la tragedia) «no debe proporcionar un placer cualquiera, sino un *placer peculiar*». Esta idea, capital en la historia de la estética, no la tuvo en cuenta el mismo Aristóteles en muchos lugares de su extensa obra, y su olvido posterior causó estragos en la crítica artística hasta la edad moderna (cf. SAINTSBURY, o.c., I p. 55).

[15] G. SAINTSBURY, o.c., p. 51.

(Aristoxeno, Claudio Tolomeo), las artes figurativas (Xenócrates de Sición, Plinio, Luciano, los Filóstratos), la arquitectura (Vitrubio). Todo lo demás son repeticiones de textos aristotélicos o comentarios, no siempre acertados, de los mismos. Ciertas ideas fundamentales del Estagirita fueron olvidadas o mal comprendidas, como, por ejemplo, el valor más filosófico y universal de la poesía comparada con la historia.

Las retóricas de la época (que en su mayoría nos han llegado en fragmentos) tienden a separar la forma y el contenido. Mientras los estoicos dieron importancia al *contenido,* los peripatéticos se fijaron preferentemente en la *forma*. La preceptiva de estos últimos fue la que ejerció mayor influjo en la estética latina. Teofrasto (v. 374-287), discípulo de Aristóteles, escribió sobre lo que hoy llamamos «teoría de la literatura»; su doctrina es la de su maestro, acentuando quizá los rasgos de la doctrina peripatética; hablando, por ejemplo, de la música, ya no se fija en el carácter moral de los modos músicos, sino en el lado afectivo. Algo parecido puede decirse de Aristoxeno de Tarento, otro discípulo de Aristóteles sumamente prolífico según testimonios antiguos, quien en su concepción de la música pone en guardia contra la vinculación entre música y ética.

La contribución de los estoicos a la estética consistió en discriminaciones técnicas y minuciosas de la gramática y de la retórica. Se ocuparon sólo del aspecto material del discurso práctico, preparando la *Retórica* de Dionisio de Halicarnaso (v. 60 a.C.-10 p. C.), y cultivaron también la interpretación alegórica de los mitos homéricos. Los estoicos ponen la belleza no en la *grandeza* aristotélica, sino en el *orden* y el *logos;* lo bello es lo que tiene «conmensuración» perfecta. Esta definición se aplica a todos los géneros: a la belleza del alma como a la del cuerpo: «Así como la belleza del cuerpo consiste en la simetría de sus partes, en su relación mutua y con el todo, así la belleza del alma es la simetría de la razón y de sus partes con relación al conjunto y entre sí»[1]. Los estoicos tuvieron interés especial por la belleza natural, sobre todo por la belleza del universo: «Sólo el universo es perfecto», decía Cicerón citando a Crisipo[2]. Tuvieron una concepción mecánica de la imaginación y una idea intelectualista de la emoción; en ellos la especulación pura cedió el paso a una teoría ordenada a la praxis.

Fieles a su ideal filosófico-moral de vivir en armonía con la naturaleza, les resulta difícil distinguir entre el bien y la virtud, entre lo bello y lo honesto. La moral de Zenón (333-262), el fundador de la Stoa, lo mismo que la de sus discípulos, es moral estética: «La belleza es la flor de la templanza», decía Zenón[3]; «es la flor de la virtud», decía Crisipo (281-204)[4]. El bien es bello siempre, en

---

1 STOB., *Eclog*. II 188.
2 *De nat. deor.* II 14.
3 DIÓG. LAERC. VII 23.
4 DIÓG. LAERC. VII 130.

cuanto es causa de orden y armonía. «El bien es deseable, lo deseable es amable; lo que es amable es encomiable; lo encomiable es bello»[5].

Para los estoicos de la primera época lo mismo que para los estoicos romanos, el verdadero artista es el sabio, para quien todo lo que no sea la integridad moral (vida, salud, placer, *hermosura*...), en cuanto no incluya o excluya positivamente la virtud, es indiferente (ἀδιάφορα)[6]. El fin exterior es nada para ellos. El fin moral no es el acto mismo, sino la belleza en su cumplimiento. «Nuestro fin no es obtener el bien natural, sino que la prosecución de ese bien es el fin de la obtención», según testimonio de Plutarco. Para Sócrates, la belleza era la adecuación de una cosa con su finalidad; los estoicos, en cambio, atenuando la consideración de los fines, se elevan a una concepción más rígida, casi kantiana, de lo bello. Entrevieron una moral nueva, fundamentada sobre bases inmanentes a la acción misma, probablemente de origen semítico. Si se hubieran afianzado en esa postura, se habrían elevado a la concepción clara de una belleza pura y exenta de toda consideración práctica. Convirtiendo la belleza en una «finalidad sin fin» a la manera kantiana, se habrían mantenido en la zona más original de su doctrina, no mezclándola con doctrinas aristotélicas. Pero cada vez que por fidelidad a conceptos helénicos volvían a la consideración de una finalidad, volvían a perder de vista la noción de un *honestum* que no tendría más razón de ser que su propia forma[7].

La estética estoica es distinta de la platónica, porque admite una actividad artística en la naturaleza[8]. «Muchos animales fueron producidos por la naturaleza con vistas a la belleza, en la que se complace por su colorido»[9]. La inspiración poética es una forma de la inmanencia ardiente del alma divina en el alma humana. Panecio (180-110), que a través de Cicerón influiría en la Edad Media (como ha demostrado E. de Bruyne), advirtió que el hombre es el único animal sensible a los valores estéticos: a la belleza y conveniencia de las partes. Entre las artes, distingue unas que tienen como fin la utilidad, y otras, el placer. Cicerón (106-43), siguiendo a este maestro, admitió la distinción formal entre *honestum* y *decorum*. Lo *bello* resplandece porque posee una *bondad* fundamental; lo hermoso y lo honesto, pues, se distinguen, pero son inseparables. La belleza corporal, según Cicerón, consiste en «la armoniosa configuración de los miembros con cierta suavidad de color»; la belleza moral es «la igualdad y la armonía de opiniones y juicios unida a una firmeza inquebrantable»[10].

La doctrina estoica, en general, distingue, más que Aristóteles, los bienes que deseamos para disfrutar un goce egoísta y los bienes que perseguimos

---

[5] PLUTARCO, *De Stoic. repugn.* 13.
[6] DIÓG. LAERC. VII 102.
[7] R. BAYER, *Historia de la estética,* p. 73.
[8] Cf. *infra* p. 383.
[9] PLUTARCO, *De Stoic. repugn.* 21.
[10] *Tuscul.* IV 31.

desinteresadamente por su propio valor; consiguientemente, significa un paso adelante en la distinción sistemática y racional dentro del campo general de las artes. Posidonio (v. 135-40), que dio una famosa definición de poesía como «discurso mensurado y rítmico, más adornado que la prosa», conteniendo una «comprensión e imitación de cosas divinas y humanas»[11], divide las artes en cuatro grupos: las vulgares, las lúdicas, las pueriles y las liberales; pero, como en todos los estoicos, el hedonismo de las artes de imaginación impedía a éstas ser clasificadas como *liberales*[12].

Los epicúreos también se ocuparon de poesía. El placer para ellos era más la calma que la excitación. Epicuro decía: «Escribir no es turbarse». En el *De rerum natura,* de Lucrecio, hay sugerencias realistas sobre la naturaleza física de las sensaciones agradables a los sentidos[13], sobre el origen de las artes humanas y el paso de la vida salvaje al ocio, el lujo y el placer: «el silbo del céfiro en los cañaverales fue el que enseñó a los hombres silvestres a soplar el hueco caramillo»[14].

Los epicúreos y algunos estoicos heterodoxos observan y parecen alabar la finalidad hedonígena de las artes. Otros protestan; así Diógenes de Seleucia (s. II a.C.), quien distingue dos facultades sensibles, la *aisthesis* física y la espiritual, ambas unidas a sentimientos de placer. Según Filodemo de Gadara, contemporáneo de Cicerón, la música, nacida para halagar los oídos, es despreciable por pueril. Cicerón no le sigue en esta opinión. Séneca habla con cierto desdén de la poesía, la música y las otras artes siempre que se tercia la *sabiduría,* que es la más alta y sublime de las artes liberales; pero reconoce que éstas «facilitan el camino de la virtud»[15] y disponen de medios especialmente eficaces para presentarla atractiva[16].

La valoración del *pathos,* iniciada en la última estética de Aristóteles, se va acentuando en los siglos posteriores, y pasa a primer plano en el célebre tratadito *De lo sublime* —περι τοῦ ὕψους—, de un autor desconocido probablemente del siglo I p. C.[17]; tratado admirable, aunque incompleto, que discute no de lo que hoy llamamos *sublime,* sino de la elocución práctica eminente. Según este autor, el fin de la *alta* poesía no es el placer ni la utilidad, sino una intensa conmoción del ánimo, un éxtasis que sorprende al alma: ἔκπληξις (Para ello

---

[11] DIÓGENES LAERCIO, VII 60.
[12] SÉNECA, *Epist. ad Luc*. 88, 21-22.
[13] *De rer. nat*. II 408ss.
[14] *Ibid*., V 1382.
[15] *Epist. ad Luc*. 88,2: «Unum studium vere liberale est, quod liberum facit: hoc est sapientiae sublime, forte, magnanimum. Cetera pusilla et puerilia sunt». Esta carta es un himno a la filosofía, a todas las artes «quibus curae virtus est». «Liberales artes non perducunt animum ad virtutem, sed expediunt».
[16] *Ep. ad Luc*. 108,8-14.
[17] Atribuido sin razón durante mucho tiempo a Longino, ministro de la reina Zenobia; recientemente, Rostagni ha creído poder identificar a su autor con Ermágoras, escritor del siglo I de nuestra era.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

la poesía debe tener como elementos esenciales pasionalidad y excitación: *pathos*. Platón había observado este efecto de la poesía para desacreditarla. El autor *De lo sublime,* al contrario, construye sobre él una de las pocas teorías originales de la estética grecolatina postaristotélica. Lo admirable no es lo útil y cotidiano, sino lo extraordinario: παράδοξον. Diserta sobre la amplificación literaria, la fantasía, las figuras de estilo, la armonía de la composición. Para evitar una impresión de artificio, el remedio es, una vez más, la pasión; el poeta que tenga *pathos* puede transformar las reglas en arte.

El influjo de esta doctrina del *pathos* consistió en desvalorizar el carácter ético y social del arte. Así nació una polémica: la tendencia a valorar la poesía como actividad individualista frente a su valor social. Se renovaba la vieja oposición entre poesía y oratoria, la división de dos planos: el de la vida real y social (para la oratoria) y el de la vida poética de inspiración. La diferencia entre la *persuasión* y el *engaño cautivador,* que ya estaba en Gorgias, continuó en Teofrasto, Quintiliano y otros retóricos latinos en forma de oposición entre la *utilitas,* propia de la oratoria, y la *voluptas,* característica de la poesía; contraposición rediviva que no terminará ni siquiera en nuestros días: Sartre opondrá la literatura *comprometida* (y real) a la poesía malvadamente libre (e imaginaria). El autor *De lo sublime* no olvida lo ético, pero no le da la preeminencia sobre lo estético[18]. Se diría que saca las consecuencias de la afirmación aristotélica sobre la οἰκεία ἡδονή y ha intuido que el único criterio de valor de un poema (como de toda obra artística) no son sus reglas apriorísticas, sino sus resultados intrínsecos.

Limitación esencial de esta obra es su carácter fragmentario y asistemático. Su autor pertenece, pues, al grupo de los críticos literarios de la época más que a la raza de los filósofos[19], pero es una importante figura de la dialéctica grecorromana y del análisis y crítica interna de las obras del pasado. Puede añadirse que el éxtasis que pone en el entusiasmo y el éxtasis artístico anuncia a un gran filósofo que renovaría la mística platónica: Plotino.

PLOTINO

En plena decadencia moral del Imperio romano, reinando una sensualidad desenfrenada, *Plotino* (205-279), discípulo de Amonio Saccas, construyó uno de los sistemas filosóficos más espiritualistas que ha conocido el Occidente[1]. Sus instrucciones, frecuentemente comentarios sobre textos de Platón y

---

[18] G. SAINTSBURY, *A History of Criticism* p. 172.

[19] GILBERT-KUHN. *History of Aesthetics* p. 105; cf también JAMES J. HILL, *The aesthetic Principles of the Peri Hupsous:* Journ. of the History of Ideas 27 (1966) 265-274.

[1] Según testimonio de Porfirio, Plotino debió de residir unos once años en Alejandría, oyendo o, mejor, conviviendo con Amonio en una época en *que filosofía* significaba un método de vida superior más que una enseñanza puramente intelectual.

Aristóteles, fueron recogidas por sus discípulos en forma de trataditos, ordenados y agrupados luego por su alumno y biógrafo Porfirio en la forma en que hoy los conocemos: seis series de nueve libros o tratados, denominadas *Enéadas*. De este conjunto, lo que interesa a la estética está constituido por el tratado *sobre lo bello* (En. I 6), el tratado *sobre la belleza inteligible* (En. V 8) y algunos pasajes de otros tratados[2].

Plotino es un alumno bastante fiel de Platón que toma de Aristóteles algunas ideas, critica a los estoicos su concepción materialista del universo y poco a poco, en el curso de sus numerosos tratados (y no sin dejar en ellos textos ambiguos y contradictorios), procura unificar el sistema sobre la idea fundamental del uno. Este es el primer principio, la primera hipóstasis, foco primordial, indivisible e impredicable, simplicísimo e incapaz aún de toda distinción lógica, puesto que se halla más allá de todo lo inteligible. De él procede la inteligencia (segunda hipóstasis), comprendiendo la inteligencia propiamente tal (νοῦς) y el mundo inteligible. Creada, la inteligencia se convierte, a su vez, en creadora, engendrando el alma (tercera hipóstasis) El alma busca las ideas en la inteligencia, y el fruto de esta reflexión no son las ideas mismas, sino sus imágenes (λόγοι); el alma es también la creadora del mundo sensible. Por tanto, del primer principio, en un necesario y eterno proceso descendente, emana (por mediación de las otras dos hipóstasis) el mundo sensible hasta sus últimas especies, hasta la materia, que es el no-ser; tiniebla a la que llegan las últimas proyecciones de la primera luz. El mundo sensible es de hecho un gran organismo viviente, con un alma universal, la cual, mientras en su parte superior permanece unida y vuelta al mundo inteligible, en su parte inferior se retracta en ánimas múltiples (*las rationes seminales* de los estoicos), operando en los individuos a todos los niveles (intelectual, sensitivo, vegetativo). Este mundo sensible es para Plotino un verdadero «cosmos»: un todo armonioso y bello en el cual cada parte está orientada al todo, y el todo determina cada parte, asignándole su puesto y su función. La concepción plotiniana del hombre tiene elementos estoicos y platónicos. El alma en su faz superior está pensada como subsistente en sí, vuelta al mundo inteligible, donde tiene su patria y subsistencia; en su faz inferior es pensada como vuelta al mundo sensible, como conformando una parte de él, haciendo de él su propio cuerpo orgánico, en que se resumen los elementos y estructuras del mundo físico: el hombre es un microcosmo.

---

2 Sobre la estética de Plotino véase especialmente: J. COCHEZ, *L'Esthétique de Plotin:* Revue Néoesc. de Phil. 20 (1913) 294-338, 431-454; 21 (1914) 165-192; F. KRAKOWSKI *L'Esthétique de Plotin et son influence* (París 1929); D. SEVERGNINI, *L'Estetica in Plotino:* Giornale Crit. della Fil. Ital. (1929); E. BOULANGER, *Essai sur l'esthétique de Plotin* (Liège 1936); R. E. BRENNAN, *The philosophy of Beauty in the Enneads of P.:* The New Scholasticism 19 (1940) 1-32; J. C. DUBÉ, *Essai sur l'esthétique de Plotin* (Thèse) (Ottawa 1948); KEYSER, Eugénie de, *La signification de l'Art dans les Ennéades de Plotin* (Louvain 1955); BOURBON DI PETRELLA, F., *Il Problema dell'Arte e della Belleza in Plotino* (Firenze 1956).

La belleza es para Plotino algo objetivo, que se encuentra ante todo en el uno: «En ese *primero* hay que colocar la belleza idéntica al bien; inmediatamente después, la *inteligencia,* idéntica a la belleza; luego, el *alma,* bella por la inteligencia; las *cosas restantes* provienen del alma, que configurándolas las hace bellas así en el campo de las acciones como de las ocupaciones. A continuación los cuerpos: cuantos seres reciben el nombre de cuerpos los crea el alma; siendo divina, siendo una como porción de la belleza, cuanto toca, cuanto avasalla, lo embellece en la medida en que son capaces de participar de la belleza»[3]. La belleza es, pues, algo diversamente definible según sea el plano existencial en que la encontremos.

De la belleza del primer principio nada se puede decir sino que es inefable. Es la «fuente y principio de la belleza». Con todo, Plotino afirma que la belleza del primer principio es en sí misma el resplandor de su esencia, si bien para nosotros (incapaces de penetrar en su esencia) es el esplendor del bien[4]. La belleza reside también en la inteligencia; la inteligencia está circundada de belleza; es bella propiamente porque está iluminada por el bien (por el primer principio): «Desde luego, la inteligencia es bella; pero esa belleza es inerte mientras la luz del bien no la ilumina»[5]. Es, pues, el resplandor del bien el que actualiza la belleza[6]. Como su maestro Platón, Plotino tiene la intuición de que la belleza debe de ser algo que quizá esté esencialmente ligado a la percepción; por eso afirma que la belleza es un inteligible que «resplandece» y que debe definirse por ese resplandor[7]. Sin duda, Plotino no puede desprenderse de su fundamental objetivismo helénico: lo bello es algo que está ahí objetivamente; pero es algo distinto del bien que «existe incluso en los que duermen»; lo bello, en cambio, necesita alguien que esté despierto y perciba: la *apariencia,* que no basta en materia de bien, basta en materia de belleza. El desarrollo que esta intuición, tan acorde con nuestra mentalidad fenomenológica, hubiera podido hallar en un contexto de filosofía positiva, quedó neutralizado por la tensión unilateralmente mística que le dio el sistema neoplatónico.

El alma tiene la belleza propia de los inteligibles: «Es bella por la sabiduría que le viene de la inteligencia», porque es la realización esplendorosa de su ideal inteligible. La belleza del alma, en cuanto intermediaria entre la inteligencia y el cuerpo, consiste en la realización esplendorosa en sí misma de su arquetipo o de su ideal. En cuanto a los cuerpos, están construidos de

---

[3] *En.* I 6,6.

[4] J. Cochez (a.c., p. 309) cita a este propósito varios pasajes de *En.* I 6 de VI 1.

[5] *En.* VI 7,22.

[6] En algunos textos, Plotino considera la belleza como trascendental, identificada con la esencia: «¿Qué sería de la belleza privada del ser? ¿Qué sería del ser privado de belleza? Perder belleza es carecer de ser...» (V 8,9). Otras veces, buscando quizá una formalidad que distinga a ese trascendental, presenta lo bello como luz y resplandor del bien.

[7] *En.* V 12; *En.* VI 7,22: «Cada inteligible es por sí mismo lo que es; pero no se convierte en objeto de deseo sino cuando el bien lo hace brillar».

materia y *forma;* por sí mismos son no-ser y hay que concebirlos como imágenes de un espejo. En el mundo sensible hay belleza o hay fealdad según se atienda a la belleza de la forma o a la no-realidad de la materia del mundo. La belleza del mundo consiste en su forma, que proviene inmediatamente de las razones de las almas-naturaleza, y mediatamente del alma-madre, que posee las razones de todos los inteligibles. En cuanto al elemento formal de la belleza física, la *grandeza* es sólo, en ciertos casos, la materia de la belleza, no es la belleza misma (contra Aristóteles). Tampoco la *simetría* y *proporción* son la belleza; son elementos necesarios de la belleza en los cuerpos compuestos, porque para ser bellos deben estar *unifcados*. «La belleza que está en los cuerpos es acorporal (ἀσώματον). Lo que ocurre es que, como se la percibe mediante los sentidos, la clasificamos entre el número de cosas que se refieren al cuerpo y están en él»[8]. Lo que verdaderamente constituye la belleza tiene que ser algo simple (απλοῦν τι), algo de que participe también el alma, que se siente atraída por la belleza por una afinidad de naturaleza. La belleza, en última instancia, es la *participación de una forma ideal;* es la realización esplendorosa del ideal inteligible en un cuerpo; participación inmediata de la razón que está en el alma (κοινονία λόγου), participación mediata de la idea inteligible (μετοχῇ εἴδους)[9]. Todos los cuerpos participan de la misma belleza, distinta de los cuerpos y que viene de otra parte. Así Plotino pasa lógicamente del concepto de belleza como forma ideal a una concepción de belleza sensible como expresividad: es el resplandor de la idea[10].

El arte (en sentido estricto) es la actividad consciente que tiene por fin la belleza, la realización esplendorosa del ideal. No obstante ciertos pasajes en los que Plotino parece sostener aún la concepción platónica de la obra artística como *simulacro*[11], de la mayoría de sus textos se deduce que el verdadero artista busca su modelo en el ideal inteligible; sólo los falsos artistas imitan servilmente los objetos sensibles, y son por eso mismo despreciables: «Conviene saber que las artes no imitan directamente los objetos visibles, sino que se remontan a las razones ideales (ἐπὶ τούς λόγους) de las que proviene la naturaleza; además crean muchas cosas de su propio fondo, puesto que están en posesión de la belleza: Fidias hizo su *Zeus* sin mirar ningún modelo sensible; él lo imaginó tal como sería si consintiese en aparecer a nuestras miradas»[12]. La belleza artística, por tanto, puede ser superior a cierta belleza natural cuando consigue mejor que ésta expresar la belleza inteligible; la naturaleza y el arte forman sus objetos remontándose al ideal.

---

8 *En*. VI 3,16.
9 *En*. I 6,2.
10 *En*. VI 2,18.
11 *En*. V 9,11; *En*. IV 3,10.
12 *En*. V 8,1.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Así como distingue la belleza del arte inteligible y la belleza del objeto realizado por el artista, Plotino distingue también entre el «arte» que reside en la mente del artista y el arte de la obra hecha: «Esa forma hermosa no la tenía la piedra, sino que estaba en el artífice antes de pasar al mármol. Y no pasa enteramente, sino que continúa en la mente del artífice»[13]. Como veremos, estas ideas han de influir poderosamente en San Agustín.

Plotino difiere también de Platón al considerar indiferente para la belleza *artística* la *simetría*. Lo decisivo es la expresión de vida: «Las estatuas más bellas no son las más simétricas, sino las más vivas»[14]. La simetría (esencial para los estoicos) no es más que un medio de adaptar la forma única en lo inteligible a la multiplicidad sensible. Por primera vez en la historia de las ideas estéticas encontramos referida la belleza artística a lo que más tarde se llamará *expresión,* a algo que no se reduce a forma sensible (composición, consonancia de partes, etc.), sino a algo cuyo equivalente en la belleza natural no es la simetría, sino la *vida*.

No pueden dejarse en la sombra los aspectos subjetivos de la estética plotiniana. La *percepción* de lo bello es de importancia capital en su sistema, ya que al movimiento generador descendente desde el primer principio corresponde un movimiento de retorno (ἐπιστροφή). Como para Platón, el alma humana es para Plotino un desterrado que vuelve a su país de origen. El amor a la belleza es, en el fondo, una nostalgia metafísica: salimos de la fuente del ser, del bien, del Uno. Cuando buscamos la belleza, regresamos a nuestro hogar[15]. Imitando el discurso de Diótima en el *Convite,* Plotino nos invita a ir subiendo de la belleza sensible a la belleza del alma, y de ésta a la belleza inteligible y a la belleza del Uno. La inquietud dolorosa que se mezcla a la fruición de la belleza sensible nos hace ver que en el atractivo de la belleza hay siempre un peligro de desviarse lejos del bien[16]. Plotino hace un comentario al *Fedro* (247c), pero señalando más expresamente el camino a seguir: debemos penetrar en la intimidad de las cosas entrando en el interior de nosotros mismos, conscientes siempre de que lo que llamamos bello en cualquier cosa sensible no es sino la realidad invisible que trasparece en ella. El alma, atraída por los objetos sensibles, es muchas veces impura por contener elementos corporales mezclados en ella; queda modificada por esta mezcla con lo inferior, y debe lavarse de ese barro. Debe alejarse de la materia y amar, ante todo, la belleza de las ciencias y de las virtudes[17]. Así irá hermoseándose ella misma. En esta marcha ascensional hay tres grados: el *músico,* el *amante* y el *filósofo*[18]; al término de ella nos espera la contemplación de la belleza suprema del bien.

---

[13] *Ibid*.
[14] *En*. VI 7,22.
[15] *En*. V 9,1; *En*. I 6,8.
[16] *En*. V 5,12.
[17] *En*. I 6,5.
[18] *En*. I 3,1.

A diferencia de Platón, esta progresiva ascensión enseñada por Plotino está penetrada de un subjetivismo radical, porque ese inteligible lo vamos encontrando en nosotros mismos: nuestra verdad es interior a nosotros mismos. La belleza existe independientemente del que la contempla; pero éste tiene que participar de la belleza del objeto para percibirla: «El ojo nunca habría percibido el sol si no hubiera tomado antes su forma; igualmente, el alma no podría ver la belleza si antes no se hiciera bella ella misma»[19]. Para conocer la belleza hay que poseer el ideal, cuya realización es la belleza; comparar ésta con su ideal y juzgar de esa realización. La belleza física no puede conmovernos mientras el cuerpo bello no se nos haya hecho interno de alguna manera; pero no puede entrar en nosotros sino pasando a través del orificio del ojo; por tanto, lo que llega al alma, haciéndose *interior,* no es la masa del cuerpo, sino *la forma*[20]. Pero ocurre que nosotros, por no habituarnos a la contemplación de las formas interiores, perseguimos la imagen externa, mientras el verdadero objeto de nuestro deseo, lo que verdaderamente nos atrae, es el principio interno: a la manera de Narciso, que corre tras la propia imagen, buscando en ella un «yo mismo» que él desconoce, ignorando que aquella imagen proviene de él mismo y de él sólo recibe lo que en ella encuentra atrayente y deseable.

Hay que purificar, pues, la mirada y aprender a ver: «No ceses de esculpir tu estatua hasta que el divino resplandor de la virtud se manifieste..., hasta que llegues a ser tú mismo una luz verdadera,... y te conviertas tú mismo en ojo (ὄψις γενόμενος). Ten confianza entonces... Fija tu vista y mira, porque es sólo el ojo el que ve la gran belleza... Es necesario que el ojo se haga homogéneo y semejante (συγγενὲς και ὅμοιον) al objeto visto... Y todo ser debe hacerse divino y bello si quiere contemplar a Dios y a la belleza»[21]. Objeto y sujeto están compenetrados; el contemplador de lo divino se hace divino. Paradójicamente, condición y consecuencia de la contemplación gozosa de la belleza es el ser-bello del sujeto contemplante; en la etapa final —la visión del Uno—, el éxtasis contemplativo es fusión e identificación con el objeto. Pudiera decirse, pues, que en Plotino la vivencia estética consiste en una «simpatía», puesto que la belleza sólo se hace presente a los que ya la conocen.

En cuanto al sentimiento ante la belleza percibida, se da el estupor, la admiración y el amor; un placer no exento de dolor[22]. Finalmente hay que notar que, supuesta la metafísica plotiniana, que hace de la belleza no una cualidad de los cuerpos, sino una forma ideal, es evidente el *desinterés* de la contemplación estética. Se desea lo bello, pero no necesariamente el objeto en que lo bello es percibido[23].

---

[19] *En*. I 6,9.
[20] *En*. V 8,2.
[21] *En*. I 6,9
[22] *En*. V 5,12; *En*. I 6,4; *En*. II 9,17.
[23] *En*. V 5,12; *En*. VI 7,22.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

La originalidad de la estética de Plotino puede resumirse en estos puntos:

1) La belleza de los cuerpos no consiste en cualidades de la materia (simetría, proporción...), sino en la participación espléndida de un arquetipo o forma ideal. Este principio fundamentará la estética trascendental, que va a ser característica de la Edad Media cristiana.
2) Plotino ha distinguido el bien y la belleza[24], haciendo de ésta el resplandor de aquél; no subordinándola, sino coordinándola con aquél de un modo que parece anunciar a Kant[25].
3) Levanta al arte del plano despreciable en que lo había mantenido la doctrina de la *mímesis*.
4) Pone de relieve los elementos subjetivos de lo bello: la percepción del objeto, imposible si no hay ya una participación con la belleza por parte del percipiente; el juicio sobre su conformidad con un ideal espiritual y los efectos de esa percepción: placer y amor desinteresados.
5) Plotino, en fin, unifica y sistematiza sus ideas mediante una dialéctica que hace de la estética una ascensión ascética que culmina en la visión mística. Plotino coordina intrínsecamente la estética y la religión.

LA PRIMERA ESTÉTICA CRISTIANA

No faltan autores que subrayan de tal modo los obstáculos que el cristianismo primitivo puso al desarrollo del arte, que llegan a considerar incompatibles el dogma cristiano y la estética. Benedetto Croce dijo que no se puede hablar de una estética cristiana propiamente, porque la estética sólo puede surgir cuando se devuelve su valor a la sensibilidad y a la imaginación, y, simultáneamente, se impone un nuevo concepto de espiritualidad como autonomía, es decir, sólo en el Renacimiento; por lo cual, lógicamente, los pensadores cristianos de los primeros siglos sólo se ocuparon de problemas éticos y ontológicos. Raymond Bayer recuerda igualmente que el ideal cristiano, debido a la pasión del sufrimiento, tiene cierto aspecto pasivo y se hace más intransigente que el ideal platónico, puesto que persigue la aniquilación del placer y la eliminación de la vida sensible. Según él, en principio, la metafísica cristiana permitiría una estética, pero de hecho los medios con que su visión metafísica debe realizarse en la vida excluyen la satisfacción estética y el arte[1].

---

[24] *En.* V 5,12: «El bien no necesita de lo bello, mientras que lo bello necesita del bien. El bien nos es benévolo, saludable y gracioso; está presente cuando así lo queremos. Lo bello nos sorprende y nos asombra y produce un placer mezclado con pena. Nos atrae sin que nos demos cuenta, alejándonos del bien, tal como el amado atrae a su prometida para alejarla de la casa de su padre, pues lo bello es más joven que el bien. El bien es más anciano, no en cuanto al tiempo, sino por su realidad y porque tiene una potencia anterior».

[25] R. Bayer, o.c., pp. 82-83.

[1] *Historia de la estética* p. 86.

En realidad, estos autores elevan a tesis y principios dogmáticos lo que sólo fueron posturas históricas contingentes y parciales del espíritu cristiano en épocas de crecimiento, tanto más imperfectas cuanto más respondían a un movimiento de reacción contra el ambiente de desenfreno sensual en que se agitaba el mundo pagano. Entre la mentalidad rigorista, a veces rayana en la herejía, de un Orígenes, un Tertuliano, un Clemente Alejandrino, que insisten en la fealdad física de Cristo, y los teólogos del siglo XIII, que hacen de Jesús el prototipo de toda hermosura, hay, como observa un pensador contemporáneo, una maduración del *ethos* cristiano y el nacimiento de una teología de las realidades terrenas que estaba exigida por una fuerza ínsita en el corazón mismo del cristianismo[2]. Bosanquet, que en su *History* pasa rápidamente por los doce primeros siglos de nuestra era, tiene una visión más exacta de la cuestión al inspirarse en las ideas de Walter Pater, que apellidó «el primero y más antiguo Renacimiento» al arte cristiano de la época de los Antoninos, a las representaciones simbólicas de las catacumbas y a la música litúrgica de las primeras comunidades cristianas. «La doctrina de la encarnación —escribe Bosanquet— corrobora muy intensamente lo que yo me aventuré a calificar de sentido de posesión o propiedad, que en el cristiano sustituye al sentido judaico de inaccesibilidad o lejanía del Creador. En este sentido, fuertemente marcado en los evangelios sinópticos, tenemos indiscutiblemente una nota, la más fundamental, de la actitud cristiana hacia la belleza»[3].

Nosotros sabemos que el mismo Dios, que utilizó la sensibilidad y la imaginación de sus «profetas» para darnos su palabra en apólogos y relatos de muy diverso «género literario», es el mismo que se reveló más claramente en las «parábolas» de su Hijo. «Condenar la poesía es condenar las parábolas de Cristo», dirá Petrarca. Y nos limitaremos a afirmar el respeto y estima de la belleza y de las facultades creadoras del hombre, implicados en el más auténtico espíritu cristiano, recordando que, en el concilio Vaticano II, la Iglesia acaba de declararse amiga de las bellas artes, a las que ve relacionadas con la belleza divina[4]; reconoce que los medios artísticos de comunicación social prestan valiosa ayuda al género humano[5], se preocupa de que el hombre conserve las facultades de contemplación, de intuición y de admiración que conducen a la sabiduría[6] y mantiene el máximo respeto a la autonomía que para sí reclama la cultura, aun la que incluye los valores corporales, sin llegar a un humanismo meramente terrestre[7].

Precisamente por razón de ese equilibrio que debe conservar entre su destino trascendente y su reconocimiento y aprecio de la dimensión horizontal de

---

2 U. Eco, *Sviluppo dell'estetica medievale, en Momenti e Problemi*... I pp. 212-213.
3 *Historia de la estética* pp. l54-154.
4 *Sacros. Concilium* 122.
5 *Inter mirifica* 3.
6 *Gaudium et spes* 56 y 59.
7 *Gaudium et spes* 56.

todo lo humano, fue necesario que la Iglesia cristiana pasara por un intervalo de austeridad. Es natural que el cristianismo, nacido en un mundo corrompido por el lujo y la liviandad de costumbres, reaccionara violentamente, y que esa reacción fuera un signo de los gérmenes fecundos de salud y renovación que encerraba en su seno. Por eso «fue necesario —escribe el mismo historiador— que la oposición entre el espíritu y la carne fuera llevada al extremo lo mismo en el reino del arte que en las relaciones entre arte y dogma, a fin de que no se subestimara la suma dificultad de la tarea de representar todo lo que hay en el hombre. Si el Cristo divino y heroico no se hubiera convertido en el Varón de dolores, si nunca se hubiesen colocado en el ámbito de la representación las crucifixiones y martirios y las formas de enjuto ascetismo, ¿no le habría faltado un elemento a la compleja expresividad de Boticelli y Leonardo y al sentimiento moderno, que es nuestro orgullo peculiar, de una belleza tan amplia como la vida?»[8] Sólo cuando se interpreta justamente la violencia de la primitiva ascesis cristiana como expresión de ese radicalismo con que el hombre acogió, afortunadamente, el mensaje de la salvación, se comprende la promesa de fecundidad artística que en sí contenía para un porvenir de siglos. Por otra parte, una religión que nos manda respetar y amar todos los valores de la naturaleza, pero al mismo tiempo nos obliga a contemplarlos a la luz de valores trascendentes, crea necesariamente una tensión que a lo largo de la historia se manifestará como continua dialéctica entre la naturaleza y el espíritu. Sólo concibiendo dinámicamente las relaciones entre lo estético y lo cristiano se puede comprender no sólo que haya sabido triunfar de todas las iconoclasias, sino que tales crisis le hayan enriquecido. Sólo así se comprende que los sermones apocalípticos de los Padres apologetas hayan favorecido la imaginería simbólica de los tres primeros siglos; que la persecución del Isáurico haya culminado en el Renacimiento bizantino de los siglos IX y X; que la desnudez de nuestras iglesias asturianas y las intrincadas y abstractas miniaturas celtas hayan preparado la explosión de la imaginería románica; que los esplendores del gótico se anunciaran en la grisalla y limpieza aterradora de los muros cistercienses; que el puritanismo de la Reforma y del estilo trentino engendraran al Bernini, a Zurbarán y a Rubens; que el exuberante realismo devoto del XIX haya dado paso a la austeridad de nuestras iglesias actuales, radiantes de silencio e intimidad.

Las ideas estéticas de los primeros Padres del cristianismo se resumen en su actitud frente a la sabiduría y a la cultura paganas. Los cristianos, ¿tenían en la cultura hebraica, cuyos herederos eran, toda la verdad, o debían conocer y estimar la cultura de los gentiles? Para Clemente de Alejandría, en los paganos sólo podían hallarse verdades fragmentarias. Había que dar a la Biblia la primacía; la verdadera belleza es la virtud; la hermosura corporal, consistente en la armoniosa proporción de los miembros y en el buen color[9], es un ornato

---

[8] B. Bosanquet, o.c., p. 156.
[9] PL 8,639.

de la salud; la del arte debe servir a los fines superiores de la moral y la religión verdadera. Orígenes (v. 184-253) y Tertuliano (v. 160-220) son aún más severos. La belleza física no les interesa. Toda belleza creada es un reflejo de la belleza divina. Hay que admirar al artífice por la belleza de su obra y vituperarle por lo no artístico de ella[10].

Conquistada la paz y la libertad para la Iglesia, los escritores cristianos del siglo IV empiezan a reconciliar a los fieles con el arte y la literatura antiguos. No escriben sobre temas propiamente estéticos. Lo que de ellos puede interesar a nuestra disciplina se halla disperso en escritos homiléticos y dogmáticos. Para Arnobio († 300?) y Lactancio († 340?), la belleza del hombre no está en las proporciones, sino en la finalidad. El cristiano debe utilizar el arte y las letras al servicio de la verdad religiosa; pero precisamente porque todo el arte pagano (cuyas obras tenía ante los ojos) se había puesto al servicio del error y de la inmoralidad, había que distinguir entre la «exquisita hermosura» de aquellas estatuas y su significación ética[11]. Esta reflexión iría preparando los conceptos modernos sobre la autonomía de ambas esferas.

SAN BASILIO (323-379) sigue a los grandes filósofos griegos en la afirmación de los placeres «puros» de la contemplación y en la doble finalidad del «prodesse et delectare». En Basilio «confluyen el aristotelismo, el estoicismo de Posidonio y el cinismo aún vivo, para formar una imagen del hombre que nada posee y lo tiene todo»[12]. Su *Hexämeron* revela un temperamento estético, ya que ve el mundo como obra de arte divino y define la belleza como armonía de las partes y resplandor de color[13]. Plotino parece haberle influido cuando encuentra una «simetría» o simpatía entre el objeto y los ojos que lo perciben y cuando afirma que la luz basta para hacer bellos a los objetos (como la estrella vespertina); aunque también hay belleza en la simple *finalidad,* ya que Dios declaró bellas a las cosas creadas aún antes que hubiera ojos humanos para contemplarlas[14].

GREGORIO DE NACIANZO (330-390) muestra en algunos lugares la misma desconfianza que los otros Padres de su siglo respecto a los placeres sensibles, pero también censura el radicalismo con que algunos cristianos, por miedo, condenan la literatura y la cultura *(paideusis)* humanas[15]. Mantiene la concepción de la belleza como adaptación a un fin y ve en la hermosura sensible una adaptación a la sensibilidad. La belleza natural supera a la artística. La belleza del mundo es orden y armonía. Demostró su sensibilidad al arte y a la poesía,

---

[10] PL 11,249.

[11] LACTANCIO, PL 6,337.

[12] E. DE BRUYNE. *Historia de la estética* II 109.

[13] ἐκ τῆς πρὸς ἄλληλα τῶν μέρων συμμετρία καὶ τῆς ἐπιφαινὸμηνως εὐχροίας. De Bruyne piensa que la célebre definición de San Alberto Magno procede de una traducción de San Basilio, pero entra desde el principio en la tradición cristiana (cf. CLEMENTE ALEJ., *Pedag.:* PL 8,639).

[14] PG 29,47.

[15] PG 36,508.

componiendo poemas para probar a los gentiles que la contemplación religiosa y cristiana no está reñida con la creación de formas bellas[16]. Y esa admiración por la hermosura natural no le impedía reconocer también la exquisita belleza de las obras producidas por el artífice bíblico Beseleel lo mismo que por los escultores y pintores helenos Fidias, Zeuxis, Polignoto y Parrasio[17].

GREGORIO DE NISA (v. 335-395) dio la primacía a los conceptos de orden y medida. Precursor de la belleza trascendental, habla de la belleza entitativa de todos los seres (aun el ciempiés y la sabandija), porque la belleza a los ojos de Dios se identifica con el bien. El arte presupone el pensamiento artístico en la mente del artífice[18], como ya lo dijeron Aristóteles y Plotino. El cuerpo humano es bello por la simetría de los miembros y los colores en la armonía de la composición[19], y es obra del alma formativa[20].

En los escritores latinos de esta época se advierte la influencia del estoicismo romano y el gusto por la interpretación alegórica. Dejando aparte a San Jerónimo, que distingue entre el valor propiamente artístico y otros valores que se revisten de formas artísticas, AMBROSIO DE MILÁN (339-397) canta la belleza de la creación, y ve en cada figura visible el signo alegórico de algo espiritual: el cuerpo humano es bello, y su belleza es un símbolo de la belleza y omnipotencia divinas[21]. En cuanto a sus conceptos estéticos, la belleza humana queda referida a la *congruentia partium* y a la unidad[22]. En su exordio al comentario de los salmos davídicos reconoce el valor intrínseco de la música y su poder encantatorio[23]. No son raras tampoco sus afirmaciones sobre la relación entre el *decorum* y la *virtus*.

En el siglo V, si exceptuamos al gran doctor de la Iglesia africana, Agustín, el escritor que más interesa a la estética es un autor anónimo, de enorme influjo en todos los grandes pensadores de la Edad Media y que durante mucho tiempo fue confundido con Dionisio Areopagita. De Bruyne observa que para mejor entenderle debe seguirse la tesis tradicional de que es posible alcanzar la sabiduría artística de Dios partiendo del orden universal. La doctrina del PSEUDO-DIONISIO sigue una línea paralela al estoicismo platonizante: la Sabiduría divina es la que realiza la mutua simpatía y armonía de todo. Sabiduría, bondad, belleza, son nombres diversos de una sola esencia. El símbolo de esa esencia es el sol. A partir de ese símbolo fundamental, el Pseudo-Dionisio desarrolla una estética teológica de la luz. El amor a la fuente del ser

---

16 PG 37,1329.
17 PG 36,553.
18 PG 46,36.
19 PG 45,197.
20 PG 44,137.
21 PL 16,168: «Illa est enim vera pulchritudo: et in singulis membris esse quod deceat et in toto; ut in singulis gratia, in omnibus formae convenientis plenitudo laudetur».
22 PL 14,368ss.
23 PL 14,965-970: «Certat in psalmo doctrina cum gratia simul. Cantatur ad delectationem, discitur ad eruditionem».

y de la luz corre paralelo a la iluminación que reciben los seres. La belleza es *armonía* y *resplandor,* es participación de la belleza simple e infinita de Dios. La definición estoica queda así transformada al modo neoplatónico, en cuanto que la armonía de colores es sustituida por el resplandor de la luz. Lo bello vuelve a identificarse con lo bueno. El «prodesse et delectare» sube ahora a convertirse en principio metafísico[24].

El Pseudo-Dionisio desarrolla además una *teología mística* en torno al tema del «oscuro resplandor» de la hiperusía. Las realidades sensibles son medio para conocer las realidades espirituales; son símbolos. En este autor están, pues, las bases no sólo de la Estética medieval, sino también de su literatura simbólica y alegórica.

SAN AGUSTÍN

San Agustín (354-430) es, entre los escritores de la Iglesia antigua, el más fecundo en ideas estéticas. Una de sus obras juveniles fue un tratado *De pulchro et apto,* desgraciadamente extraviado ya en vida de su autor y al que dedica un recuerdo en *sus Confesiones*[1]. Puede fundadamente pensarse que este libro, que con el *Hipias Mayor,* de Platón, y el περι τοῦ καλοῦ, de Plotino, constituye la tríada de obras de la antigüedad dedicadas exclusivamente a la filosofía de lo bello, estaría concebido sobre un fondo de dualismo maniqueo. En la vida de Agustín deben marcarse dos épocas: la del filósofo educado en el pensamiento de los grandes clásicos precristianos y la del santo doctor del cristianismo, consagrado a la interpretación de la Biblia. Sus ideas estéticas no cambiarán considerablemente. Algunas de sus tesis se repetirán insistentemente. Pero puede notarse un paulatino proceso de espiritualización; su sentido estético avanza desde una perceptibilidad finísima para el mundo sensible hasta una apertura cada vez mayor al mundo del espíritu.

Son incontables los textos agustinianos referentes a la belleza. Como en ninguna de sus obras pretende hacer un tratado original sobre la belleza o el arte, Agustín toma las nociones que halla en los filósofos que venera y en la Sagrada Escritura, dándoles siempre un sello personal. Es platónico-pitagórico cuando insiste en el *número* como elemento decisivo de los seres bellos; sigue a Aristóteles cuando pone la belleza en la *congruentia partium;* se inspira en Plotino cuando piensa que esas partes pueden ser incluso contrapuestas entre sí, naciendo la belleza de una armonía de contrastes (la fealdad del gallo vencido contribuye a la belleza de la pelea)[2]; del mismo Plotino (cuya lectura operó su conversión «filosófica») toma el concepto cualitativo de belleza *simple,* como la luz y el color; la idea de que la belleza de los cuerpos

---

[24] Cf. E. de Bruyne, *Historia de la estética* II p. 248.
[1] *Conf.* IV 13-15: PL 32,702-704.
[2] *De ord.* I 8: PL 32,889.

proviene de la forma[3], de que la forma y el alma son bellas en sí mismas y de que la belleza que comunican a los cuerpos la reciben de Dios, suprema belleza[4]. El alma es bella en cuanto crea belleza en el orden corporal, es bella por cuanto produce en sí misma la virtud y la serenidad de la dicha, es bella en el orden místico por cuanto se despliega hacia Dios y se afirma en Él. En Agustín confluyen, pues, influencias pitagóricas, platónicas, estoicas, neoplatónicas y fuentes cristianas anteriores a él, como ha demostrado Svoboda[5]; pero con originalidad tanto en el espíritu ontologista (identificación de la belleza con Dios) como en el aspecto psicológico-metafísico (iluminación de la mente por parte de Dios para que ella pueda juzgar rectamente de la verdad y de la belleza).

Muy pronto distinguió Agustín lo *bello* de lo *conveniente*[6], muy pronto afirmó que lo bello tenía un valor intrínseco, independiente, y, por tanto, no identificable con lo útil[7]. Como los escritores que le preceden, pone la belleza natural sobre la artística, y, como aquéllos, insiste en que toda belleza procede de Dios[8]. Como Platón y Plotino, señala el camino a recorrer hasta alcanzar la contemplación y posesión de la suprema belleza a partir de la visión de la hermosura sensible, del orden y belleza del universo, sólo perceptible para quien tenga un alma concentrada y unificada[9]. Este itinerario aparece ya en sus obras tempranas, como *De ordine* y *De vera religione:* «El valor de los números en todos los movimientos de los seres es más fácil de estudiar en la palabra humana. Esta meditación de los números se va apoyando como en cierta escala gradual para remontarse a lo más alto y profundo de la verdad. En dicha escala se muestra apacible la sabiduría, y en toda providencia sale al encuentro de sus amantes»[10].

El arte es para Agustín una actividad racional, en cuanto está fundada sobre relaciones y sobre medidas; una operación del alma, una actividad que crea los oficios, la agricultura, la arquitectura, etc. Pero el arte creador requiere además una sensibilidad natural[11]. El arte es algo que reside en el alma del

---

3 E. de Bruyne, o.c., II 275: «La belleza sensible es, por tanto, una ordenación de percepciones, una síntesis de racionalidad y de impresiones sensitivas donde la *forma* resulta decisiva».

4 Reconciliación de Aristóteles con Plotino que proviene de San Basilio, para quien aún en la belleza *simple* hay una relación de armonía.

5 *L'Esthétique de Saint Augustin et ses sources* (Brno 1933) p. 199. Cf. también L. Rey Altuna, *Qué es lo bello. Introducción a la estética de San Agustín* (Madrid 1945); E. Chapman, *S. Agustine's Philosophy of Beauty* (New York 1939); *Some Aspects of S: Augustine's Philosophy of Beauty:* Journ. of Aesthetics (1941); W. Perpeet *Aesthetik im Mittelalter.* (Freiburg-München 1977). R. O'Connell, *Art and the christian intelligence in St. Augustine* (Oxford 1978).

6 *Conf.* IV 15: PL 32,703.

7 *Epist.* 138, *ad Marcell.* I 5: PL 33,527.

8 *Conf.* X 34,53: PL 32,801; *De Trin.* X 5,7: PL 42,977.

9 *De ord.* II 19: PL 32,1019.

10 *Epist.* 101: PL 33,867.

11 *De vera rel.* 30,54: PL 34,146.

artífice; éste crea mediante una idea que está en su espíritu[12]. Esta doctrina del ejemplar, que encuentra en Platón, Aristóteles y Plotino, se hace original en él con la teoría de las ideas innatas[13].

Agustín tiene también su propio sentir sobre el número y clasificación de las artes[14]. Cuando habla de las artes liberales, su pensamiento parece oscilar entre la doctrina platónica de la *mímesis,* que en Platón constituía un motivo para despreciarlas, y el principio plotiniano de la idea ejemplar que está en la mente del artista[15]. Es también original su manera de presentar a la poesía como falaz, pero no mentirosa, sutil paradoja (en la que es posible ver un eco de la concepción del sofista Gorgias sobre la tragedia)[16], según la cual la obra de arte es verdad en cuanto es falsa, y el artista no consigue su noble fin —la verdad de su arte— sino a través de la falsedad[17].

La obra agustiniana dedicada a la música le da ocasión para desarrollar sus ideas sobre el arte. La estética musical es una austera, minuciosa y matemática teoría de la igualdad *(aequalitas)* o armonía de las formas; una exposición de raíz platónico-pitagórica sobre el ritmo en la que elabora una verdadera psicología del placer musical, distinguiendo los *ritmi sonantes,* los *ritmi recordabiles* y los *ritmi indiciales*[18]. A propósito del canto, en las *Confesiones* hace una distinción interesante: la *significación* del texto que se canta y la *expresión* de la música por los simples sonidos[19].

Temperamento apasionado, Agustín habla frecuentemente de la experiencia estética y de la contemplación de lo bello[20], teniendo el mérito de haber señalado muy explícitamente el carácter desinteresado de la fruición artística[21]. Defiende el valor subjetivo de tales emociones cuando nos advierte que no se puede explicar la belleza de un ornato estilístico al que no lo sienta por sí mismo; enseña que la belleza despierta en nosotros un placer, que en sí mismo no es malo si va exento de concupiscencia. Ese valor absoluto y autónomo de lo bello no impide que despierte el amor: se ama lo bello; pero, al mismo tiempo, el amor hace bello al que ama y al que es amado.

Como el arte es fundamentalmente racional, no obstante el hecho de que no se pueda hacer sentir la belleza al que espontáneamente no la siente, se puede hacer crítica del arte siguiendo ciertas leyes. Agustín en este punto se hace

---

[12] Cf. *infra* p. 383.

[13] *De immort. an.* 4,6: PL 32,1024.

[14] *De quant. an.* 33,72: PL 32,1075.

[15] Cf. Q. Cataudella, *Estetica cristiana,* en *Momenti e Problemi*... I pp. 81-114.

[16] Cf. *supra* p. 26 nt. l7.

[17] *Solil.* II 15,29: PL 32,898; *Contra Faustum* XV 5: PL 42,307.

[18] *De mus.* VI 2: PL 32,1163-1167.

[19] *Conf.* X 32: PL 32,800.

[20] *De lib. arb.* II 9,27: PL 32,1255; *De cat. rud.* 12,17: PL 40,324. *De Trin.* IX II: PL 42,966; *De civ. Dei* XXII 24,5: PL 41,791.

[21] *De mus.* I 2,3 (PL 32,1084): «Vide ubi magis habere sedem debeat hoc nomen: in eo motu qui velut liber est, id est propter se ipse appetitur et per se ipse delectat».

formalista hasta cierto grado, y pretende que se pueden examinar las obras a la luz de ciertas reglas numéricas y de relaciones de armonía[22]. Con todo, estas leyes no pueden ser juzgadas. «Un juicio estético no puede ser motivado completamente con ayuda de la razón, y su último motivo es metafísico; a pesar de eso o a causa de eso, ese juicio es objetivo[23].

Como ya hemos dicho, esta visión estética de Agustín fue espiritualizándose en el transcurso de los años. Su crítica de la civilización pagana es cada vez más penetrante y aguda; en su última obra, *La ciudad de Dios,* ataca al teatro, y se muestra más bien despectivo para con la belleza sensible, poniendo la máxima belleza en la armonía entre los sentidos y el espíritu, armonía que hallará su realización suprema en el cuerpo resucitado de los bienaventurados.

El sistema estético de Agustín es el más completo que la antigüedad nos ha transmitido, y aún ahora resulta interesante y válido para nosotros en muchos puntos; tales son, por ejemplo, sus consideraciones formalistas, la idea de la unidad orgánica, la oposición entre sensación y significación en una obra artística, la apreciación del ritmo y su clasificación, el análisis de la emoción y del juicio estéticos. Utilizando relativamente poco las fuentes judeocristianas, esta concepción estética, realizada por una mente extraordinariamente poderosa, nutrida de toda la sabiduría pagana y cristianizada después, es la síntesis y coronamiento de la estética antigua[24].

LA ESTÉTICA DE LOS SIGLOS OSCUROS

Tras el breve florecimiento que conocen las artes en Italia en la época de Teodorico y más tarde, tras la reconquista de Roma por Justiniano, al final del siglo VI, la cultura romana decae vertiginosamente, y el siglo VII asiste a la desaparición de los últimos restos del ideal clásico. La estética de la antigüedad se conserva y pasa a la Edad Media por un puente estrecho formado por tres relevantes figuras: Boecio, Casiodoro e Isidoro de Sevilla.

Las ideas estéticas de BOECIO (v. 480-524) se encierran fundamentalmente en su obra sobre la música. Este tratado no aporta nada nuevo, pero tiene el mérito de haber expresado con cierta claridad lo que, sugerido ya por Aristóteles

---

[22] *De ord.* II 16,44 (PL 32,1015): «Facilius cognoscet ista qui numeros simplices atque intelligibiles comprehenderit. Porro istos comprehendit qui et ingenii valens et privilegio aetatis aut cuius vis felicitatis otiosus et studio vehementer incensus memoratum disciplinarum ordinem, quantum satis est, fuerit persecutus».

[23] K. SVOBODA, o.c, p. 199.

[24] K. SVOBODA, o.c., p. 199: Svoboda advierte que este sistema aparece ya suficientemente delineado muy pronto, hacia 386, cuando Agustín tenía treinta y dos años: «Nous avons ici... un système esthétique assez complet, visant la beauté ainsi que es beaux-arts. La base en est psychologique (beauté visible et auditive), le centre est mathématique et rationnel (il consiste dans les rapports, la raison crée les arts), la faîte en est metaphysique (beauté absolue), mais le tout forme un ensemble harmonieux et purement antique» (*ibid.*, p. 47).

y los estoicos, constituyó más tarde un problema básico cuando Baumgarten, Mendelssohn y otros pensadores del siglo XVIII intentaron estructurar científicamente la estética: ¿Qué clase de conocimiento implica la percepción de la belleza? ¿No se origina ésta del conocimiento confuso que tenemos ante el aspecto superficial de las cosas bien proporcionadas? Afirmando que el conocimiento sensible es *confuso,* y el racional *distinto*[1], Boecio plantea la cuestión, que más tarde resolverán los fundadores de la estética.

El concepto de belleza que tiene Boecio es pitagórico, y parece recibirlo a través de Posidonio. Su sentido de la armonía es eminentemente teórico y matemático. Para él el gran sabio es Pitágoras, que estudió la música «relicto aurium indicio»; y de Pitágoras toma la concepción terapéutico-moral de la música[2] y la idea de que la música gobierna el tiempo y las estaciones lo mismo que la composición de los elementos y movimientos de la naturaleza. «Todas las cosas que han sido constituidas por la naturaleza primigenia aparecen formadas según la razón de los números; ésta fue, en la mente del Creador, el principal ejemplar»[3]. Platón tenía razón cuando decía que el alma del mundo ha sido compuesta con conveniencia musical. Los hombres, por nuestra parte, mediante algo que está en nosotros convenientemente armonizado, percibimos en los sonidos lo que está armónicamente compuesto[4]. Hay, pues, armonía a tres niveles: en el cosmos, en el hombre y en los sonidos[5]. Toda esta doctrina pasa a la Edad Media e incluso da un sentido estético a la moral, reduciendo la perfección ética a consonancia estética.

CASIODORO (v. 480-575) es un noble, funcionario del emperador Teodorico, que, retirado a un monasterio por él fundado, escribió, además de crónicas históricas, algunas obras de filosofía y teología para instrucción de sus monjes. En sus *Institutiones divinarum et humanarum litteraram* sigue a Boecio, y repite la doctrina de la armonía musical fundada en los números, con cierta originalidad en la exposición de los aspectos psicológicos.

ISIDORO DE SEVILLA (v. 560-636) inaugura en sus *Etimologías* un nuevo método de investigación por el análisis de las palabras. En cuanto a ideas estéticas, sigue a San Agustín, afirmando en el primer libro de las *Sentencias* que la belleza es un valor por sí mismo *(quod per se ipsum est pulchrum)* y

---

[1] *Mus*. V 1 (PL 63,1286-1287): «Sensus ac ratio quaedam facultatis armonicae instrumenta sunt. Sensus namque *confusum quiddam* ac *proximum* tale, quale est illud quod sensit, advertit; ratio autem diiudicat integritatem atque imas persequitur differentias. Itaque sensus invenit quidem confusa ac proxima veritati, accipit vero ratione integritatem; ratio vero ipsa invenit integritatem, accipit vero sensu confusam ac proximam verisimilitudinem... ut pervideatur sensum quidem confuse colligere, nullo modo autem ad integritatem rationis ascendere, sic consideremus...».

[2] *De mus*. I 1 (PL 63,1170): «Tota nostrae animae corporisque compago musica coaptatione coniuncta sit».

[3] *De arithm*. I 2; PL 63,1083.

[4] *De mus*. I 1: PL 63,1168.

[5] *Ibid*.: PL 63,1171-1172.

no por servir para otra cosa. En su doctrina sobre la música sigue a Boecio; es decir, es resueltamente pitagórico: no hay disciplina perfecta sin música, y el mundo todo está compuesto por armonía de sonidos[6]. Sus notas sobre retórica y poesía están también tomadas de Boecio y Casiodoro. Señala el origen etimológico de *arte* en el término griego ἀρετή (virtud). El objeto del arte es lo contingente, lo verosímil y opinable, no lo Universal y necesario, que es objeto de la ciencia. Isidoro es platónico cuando presenta a los poetas como *vates* arrebatados por una sagrada vesania, y es aristotélico cuando distingue la poesía de la historia. Si sus *Etimologías* pueden citarse en una historia de la estética, es sólo por la importancia capital que tuvieron para la enseñanza y formación del hombre en la Edad Media.

Del contacto del latín y del arte romano tardío con el gusto y las lenguas bárbaras nace en el siglo VI una estética, o mejor, una sensibilidad para el arte que se ha llamado *hispérica*[7], y que alcanzó su florecimiento en el siglo VII, pero continuó viva hasta el siglo X. No se trata tanto de una doctrina cuanto de una estética práctica, de un gusto literario y artístico que se caracteriza por la preferencia por lo intrincado, afectado y retorcido. En literatura se muestra en el culto pedante al neologismo, el rechazo de las más sencillas reglas gramaticales, la abundancia de epítetos, imágenes y aliteraciones y la pasión por el acertijo y el enigma. En la plástica, las formas que llamaríamos también *hispéricas* se deben principalmente a influencias de las razas escitas, celtas y germanas. Esta sensibilidad nos ha dejado clara muestra en el arte de la miniatura, donde las figuras quedan casi ocultas bajo la intrincada trama de trazos, puntos, rectas y curvas que se combinan en zigzag, en círculo o en espiral, siguiendo un juego de combinaciones infinitas y produciendo conjuntos laberínticos no exentos de cierta fuerza fascinante.

Mientras tanto, el Oriente conoce la crisis iconoclasta.

JUAN DAMASCENO († 749), en sus tres *Discursos sobre las imágenes,* defiende, inspirado en el Pseudo-Dionisio, que en la creación «todo es imagen y símbolo» y que la representación sacra hace visible lo invisible. Distingue el esplendor decorativo de las pinturas y su contenido figurativo. No se puede condenar el arte cristiano por su naturaleza material, ya que «la materia es obra de Dios; por eso la declaró hermosa»[8]. El arte responde a esta concepción del hombre, que se sabe compuesto de materia y espíritu. Por medio de la contemplación de las obras artísticas sensibles ascendemos a la contemplación espiritual. El arte es un lazarillo «que nos lleva de la mano hasta Dios»[9]. NICÉFORO (v. 758-829), en su *Defensa de las imágenes,* parece distin-

---

[6] *Etim.* III c.17: «Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta; nihil enim est sine illa. Nam et ipse mundus quadam armonia sonorum fertur esse compositus».

[7] El nombre de *hispérica* proviene del título *Hisperica famina* de una obra anónima de principios del siglo VII que contenía ejercicios de estilo literario.

[8] PG 94,1298.

[9] PG 94,1309.

guir entre la representación lógica y la representación poética de la realidad. La *definición* presenta al pensamiento puro los caracteres constitutivos de la realidad, la *forma* imita la apariencia sensible y habla a los sentidos. El concilio II de Nicea (787) confirma la teología de Juan Damasceno, proporciona a Nicéforo y Teodoro Estudita argumentos teológicos y pone los cimientos de una estética iconográfica que había de favorecer el arte figurativo del cristianismo posterior.

En el siglo IX, el Occidente, unificado por el poder de Carlomagno, conoce un reflorecimiento de la cultura, sobre todo de las letras, inspirado en la antigüedad, que se conoce con el nombre de renacimiento carolingio. Mientras en Inglaterra Aldhelm de Malmesbury lleva la cultura a una especie de maduración de la estética hispérica y Beda el Venerable purifica y eleva el humanismo, en el continente renace el culto a los clásicos. Alcuino, el gran consejero de Carlomagno, se inspira en San Agustín, esboza el ideal del humanista virtuoso y afirma la belleza del mundo que él ve lleno de significación. Remigio de Auxerre y Rabano Mauro se apoyan en un platonismo de corte agustiniano para dar un fundamento divino a la elocuencia y a la poesía. Con todo, las teorías literarias y artísticas de la época no tienen nada de original. Los *Libros carolinos,* documento de excepcional importancia por su carácter oficial, revelan que la sensibilidad estética de este siglo en Occidente mantenía su preferencia por una gran austeridad iconográfica y que la doctrina oficial del Imperio de Carlos se oponía a una rehabilitación del culto a las imágenes lo mismo que a su destrucción[10].

Dentro de este marco histórico, ESCOTO ERIÚGENA (s. IX) aparece como la figura que sintetiza las teorías más representativas del renacimiento carolingio. Asimila las ideas de Boecio, Casiodoro, Macrobio y San Agustín, traduce y comenta las obras del Pseudo-Dionisio y de Gregorio Niseno y se convierte en partidario de un neoplatonismo transfigurado por su profundo optimismo cristiano. Su estética es también de cuño neoplatónico. En su versión del *De divinis nominibus* se muestran las dos caras tradicionales de la belleza: la *armonía* y el *resplandor (benecompactio et claritas)*[11]. La belleza creada es participada y compuesta. Dios es la belleza suprema y simple. Las formas sensibles de este mundo son imágenes de la belleza invisible, son *teofanías,* y nos sirven para conocer a Dios. Cada forma individual nos hace ver algo de la belleza específica. Escoto no hace diferencia entre símbolo y alegoría; le interesa más el sentido místico que el literal y el histórico, porque el plan de Dios al crear el universo es que el hombre, a través de las formas visibles, descubra la belleza ontológica y trascendental[12]. Escoto es el autor medieval en quien más abundantes textos pueden espigar los que pretenden

---

[10] PL 98,1002ss. Cf. E. DE BRUYNE, *La composition des LC:* Revue Bénédictine 44 (1932) 227ss.

[11] PL 122,1132.

[12] PL 122,445.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

que el sabio medieval no tenía ojos para la belleza estética, no siendo ésta sino una «materialis manuductio» para conocer a Dios: «Esas cosas no han sido hechas por sí mismas ni por sí mismas deben ser buscadas o nos han sido dadas, sino que son imágenes de la divina belleza, a través de las cuales la divina Providencia llama a los ánimos humanos a la pura e invisible belleza»[13]. Pero hay otros textos que prueban el realismo cristiano de Escoto[14], que tenía también sensibilidad para el valor de todas las cosas creadas, visibles e invisibles, «por cuyo orden y belleza se conoce que Dios existe, pero no lo que Él es»[15]. Lejos de ser insensible a la belleza *estética,* Escoto discrimina netamente el goce *desinteresado* de la contemplación: he ahí «un vaso de oro macizo, ornado de preciosas gemas, compuesto de forma bellísima, digno de un servicio real», contemplado por los ojos de un sabio y por los de un avaro. «Aquél contempla, admira y goza, pero se mantiene libre de la asechanza de la codicia, libre de toda concupiscencia; en cambio, el avaro se deja inflamar por el deseo, se abraza a él, se contamina y se hunde en el pantano de su apetito»[16].

EL RENACIMIENTO DEL SIGLO XII

El desmembramiento del Imperio, las guerras intestinas y las invasiones de los normandos, sarracenos y húngaros impidieron el desarrollo normal de la cultura carolingia; los monasterios sufrieron una impresionante decadencia, y toda la cultura occidental padeció un colapso de dos siglos. Poco a poco, en el curso del siglo XI se fue restaurando cierto orden, en el que fue posible redescubrir los tesoros de la antigüedad. Por fin se logra el empalme con la gran tradición, y Bernardo de Chartres puede reconocer las ventajas de ese parentesco de siglos al afirmar que «somos enanos llevados a hombros de gigantes»[1].

JUAN DE SALISBURY (1110-1180), anglosajón, huido de su patria con ocasión de la persecución contra su amigo Tomás Becket, es la gran figura de la época. Representante de un humanismo político que hoy llamaríamos *europeo,* entusiasta de la libertad de expresión y paladín de una monarquía ilustrada, es el gran favorecedor de la cultura y de la escuela de Chartres, cuya cátedra episcopal ocupa. En su *Entheticus* hace una gramática y una retórica. Su modo

---

[13] PL 122,129 y 138.

[14] Cf. ROCCO MONTANO, *L'Estetica nel pensiero cristiano:* Grande Antologia Filosofica 5 (Milano 1954) p. 229.

[15] PL 122,919.

[16] PL 122,828: «Nulla ei cupiditatis illecebra subrepit... nulla libido contaminat. Avarus vero penitus e contrario. Ille namque ut phantasiam vasis imbiberit, cupiditatis flamma ardescit, consumitur, contaminatur, moritur... se ipsum in foedissimam cupiditatis paludem immergens et ingurgitans».

[1] PL 199,900.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

de disponer las materias en el *trivium* y el *quadrivium* hace pensar que siente inconscientemente la necesidad de ir agrupando las artes creadoras.

En la escuela de Chartres se desarrolla, a través de los escritos de Boecio, el principio agustiniano según el cual Dios dispone todas las cosas con *orden* y *medida,* y se vincula estrechamente con el concepto clásico de *cosmos* como «consentiens conspirans continuata cognatio», sostenida por un principio divino que es alma, providencia y destino[2]. Estética científica ha llamado De Bruyne a esta visión de las cosas, a ese sistema de concepción matemático-musical que radica, sin duda, en Platón y San Agustín. Es una estética de la estructura musical del universo paralela a la estética de las bellas artes. La matemática penetra hasta en la teología, suprema matemática, que alguna vez es denominada «ars fidei catholicae». En esta concepción, la naturaleza, con las fuerzas que le ha dado su Creador, se encarga de la *exornatio mundi*. Y ese ornato no es una simple decoración exterior, sino que se parece más a una estructuración individuante de las cosas; concepción que facilitará el que en el siglo XIII se fundamente el *pulchrum* sobre la forma. Así la rigidez de las deducciones matemáticas se modera con un sentido orgánico de la naturaleza. En el plano de las realizaciones artísticas, el imperio de un orden musical, la ley del marco arquitectónico y la composición decorativa a la que debe plegarse el dinamismo natural de las formas vivas son las normas que rigen el estilo románico de la época.

Hugo de San Víctor (1096-1141), cabeza de la escuela monástica de San Víctor, de París, empieza a enseñar que el hombre está en el centro de la creación. Inaugura un humanismo franco y valiente que no olvida a Dios: el hombre está en el centro: entre Dios y el mundo visible; dueño del mundo, pero al servicio del Creador. Para él, la belleza sensible tiene un valor formal y un valor de símbolo. En su comentario al *De caelesti hierarchia,* del Pseudo-Dionisio, el mundo es «un libro escrito por el dedo de Dios», siendo la belleza visible imagen de la belleza increada[3]. La originalidad de Hugo está en su notable exposición de los diversos aspectos formales de la belleza de las criaturas: el orden y composición de las partes, la vida, la forma (figura y color) y las propiedades no directamente sensibles[4]. Es interesante también su distinción o, mejor dicho, su contraposición entre *belleza* y *utilidad* en el arte[5], su discriminación entre arte y ciencia: aquél elabora la materia, la ciencia trabaja sobre conceptos abstractos; el arte prescribe reglas de una acción, la ciencia observa realidades y da razones que las explican; el objeto de la ciencia es lo

---

[2] T. Gregory, *Anima mundi* (Florencia 1955) p. 214.

[3] *Expos. in Hier.* II (PL 175,949): «Omnia visibilia, id est, figurative tradita, sunt proposita ad invisibilem significationem et declarationem, quia visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est».

[4] *Didasc*. VII: PL 176,812-821.

[5] «Nam et in formandis vestibus, ii qui nimis pulchritudinem diligunt, saepe utilitatem perdunt; et qui utilitatem conservare cupiunt pulchritudinem habere non possunt» (PL 176,825).

necesario, el del arte es lo contingente; imita la actividad de la naturaleza y la supera en cuanto actividad consciente[6].

En los escritos del escocés RICARDO DE SAN VÍCTOR (v. 1110-1173) se hallan también no pocas sugerencias interesantes para la historia de la estética. Ricardo es uno de los pensadores medievales que más brillante y profusamente han disertado sobre la *contemplación* de la belleza de la creación y sus efectos psicológicos —la admiración y el gozo—[7], anotando el acorde existente entre la estructura del alma y la realidad material, correspondencia que parece un anuncio de la *Einfühlung*. Los diversos géneros de contemplación que él establece recaen sobre la belleza de las *cosas* naturales, la belleza de las *obras* de la naturaleza y del arte y la belleza de las *instituciones* morales. En las cosas naturales debe observarse la *materia,* la *forma* (cualidades externas) y la *naturaleza* (cualidades internas, cuya observación requiere no sólo el uso de los sentidos, sino también el de la razón). En cuanto a los objetos producidos por la *industria* humana, en la que debe verse una cooperadora de la naturaleza[8], Ricardo concentra su atención menos en el acto creador que en las formas realizadas: «en las esculturas, pinturas, escritura, agricultura y todas esas innumerables artes por las que se manifiesta nuestra admiración ante la magnificencia divina». Leyendo el *Beniamin Major,* de Ricardo, y, sobre todo, el *Didascalion,* de Hugo, cae por tierra la tesis de una estética medieval únicamente mística y alienada de la sensibilidad. Es verdad que la teoría de Ricardo pone en primer término el simbolismo de la naturaleza y el alegorismo del arte. A lo largo del siglo, el primero se va debilitando, mientras el arte alegórico se hace más frecuente en el lenguaje poético; así se produce en Francia hacia 1236 el prototipo de los poemas alegóricos: el *Roman de la rose*.

La aportación del siglo XII a la estética no es muy rica en la parte teórica, pero debe agradecérsele el haber vivificado conceptos clásicos preferentemente platónicos. Además de algunos tratados técnicos sobre el arte epistolar *(ars dictaminis)* o sobre el arte de la poesía *(artes poeticae)* o de la elocuencia *(artes praedicandi)*[9], se le debe la renovación de la terminología, las teorías musicales, que siguen inspirándose en la armonía platónica, y el nacimiento de la idea de música expresiva, concretada en la polémica sobre la música seria y la música sensual.

No hay que olvidar que en esa misma época, sin duda por influjo de estas ideas sobre el valor formal del arte, que requiere una técnica tan rigurosa como lo es la ciencia musical, aparecen los trovadores, para quienes su arte es un oficio que, supuesto el don natural, exige una severa y rigurosa disciplina. El formalismo de la tradición trovadoresca es un empeño serio, y en

---

[6] *Didasc*. I: PL 176,747-748.

[7] PL 196,66-68.

[8] *Ibid.*, 83: «Quia ex naturali operatione opus industriae initium sumit, consistit et convalescit, et operatio naturalis ex industria proficit ut melior sit».

[9] Cf. E. FARAL, *Les Arts Poétiques du XII et du XIII siècle* (París 1958).

cierto modo heroico y cuasi-religioso, que asume el acto creador y nace de exigencias íntimas y profundas. S. Bataglia ha escrito a este propósito: «Son los trovadores los primeros que hicieron poesía sólo por hacer poesía, los primeros que tuvieron el sentido del arte puro, del arte por el arte, y los primeros que excluyeron conscientemente de la actividad artística toda otra intención o finalidad práctica o utilitaria»[10].

LA ESTÉTICA ESCOLÁSTICA

A mediados del siglo XII se traducen al latín las obras de Aristóteles y, casi al mismo tiempo, las de los sabios árabes. Este tesoro de doctrina va a influir notablemente en el pensamiento occidental del siglo XIII. Se va a adquirir un conocimiento más exacto del arte en relación con la sabiduría y van a clasificarse las artes según criterios más acertados. El conocimiento de Aristóteles y la ciencia árabe influye para que se pongan las bases de una estética positiva. «Argumentum non sufficit, sed experientia», dirá Bacon[1]. La necesidad de conocer los textos antiguos con exactitud, la preferencia por los hechos directamente percibidos, la admiración por la certeza matemática y la desconfianza por la dialéctica verbal originan nuevas tendencias en todos los centros culturales importantes.

En los grandes pensadores del siglo confluyen las diversas corrientes de la tradición. Así, en Inglaterra, ROGERIO BACON (1214-1294), quien por un lado se inclina hacia el Aristóteles de la *Retórica* y de la *Poética;* por otro, no se cierra a cierto neoplatonismo, aceptando la estética de la luz, que le viene directamente de R. Grossetesta, obispo de Lincoln, en el que puede observarse, en el curso de su vida, la misma fusión de tendencias.

No puede decirse que los filósofos de la escuela tengan un sistema de estética, ya que generalmente no relacionan la belleza con el arte, abordando estos temas en capítulos o tratados sin conexión mutua. Condicionados por la mentalidad de una época en que la Iglesia debía combatir contra la secta de los albigenses y su dualismo maniqueo, se inclinaron preferentemente al estudio de la belleza inherente a toda criatura, es decir, la belleza trascendental. El universo es bello; está compuesto de partes distintas, de luces y sombras; pero así como la belleza de un poema sólo puede captarse considerando todos sus versos, así todo en este mundo es bello para quien sabe contemplarlo desde el punto de vista de donde se abarca al «todo»[2]. Todos los seres tienen belleza, porque la belleza es un trascendental: allí donde hay ser hay belleza. Cada filósofo pone su propio matiz en la manera de expresar las diferencias formales de los trascendentales[3].

---

[10] Cit. por A. VISCARDI, *Idee estetiche e letteratura militante nel Medievo,* en *Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica* I p. 250.

[1] R. BACON, *Opus Mai* II 13 p. 55; III p. 66.

[2] SAN BUENAVENTURA, *Breviloquium* p. II 178.

[3] Cf. *infra* p. 318.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

En cuanto al aspecto formal de la belleza, reaparecen las dos estéticas fundamentales que hemos visto en la antigüedad clásica, y que por mediación del Pseudo-Dionisio y San Agustín pasaron a la filosofía medieval: la *consonantia* y la *claritas*. La primera corresponde a la tradición filosófica más antigua; la segunda, aunque radicada también en pensadores antiguos (Plotino), responde a una sensibilidad moderna. Así se observa que ROBERTO GROSSETESTA (v. 1170-1253), que en sus primeras obras no conoce más estética que la de las proporciones[4], en el *Hexaemeron,* citando a Juan Damasceno y a Basilio (a través del cual alcanza a Plotino), intenta conciliar esa definición con la estética de la luz[5], la cual permite predicar la belleza de Dios. En sus *Opúsculos,* la luz es una fuerza que produce el volumen, una energía que origina las formas armónicas de los cuerpos.

La ciencia abstracta, que gozaba de larga tradición, y la atención a los hechos empíricos, favorecida por la sensibilidad del momento, confluyen para crear una nueva estética. El gusto por las proporciones, procedente de la doctrina antigua, ahora va transfiriéndose gradualmente al terreno de la constatación práctica y del precepto productivo; el gusto por el color y la luz, al contrario, es un dato de reacción espontánea típicamente medieval (aprecio de las gemas, los metales preciosos, los tejidos rutilantes, los vitrales espléndidos...), y sólo con el tiempo se va articulando como interés científico y se sistematiza en la especulación metafísica. Más que por el color singularizado, los pensadores de la época parecen interesarse por la luminosidad en sí misma y por su potencia simbolizadora; así, los oros rutilantes van a cubrir los fondos de las tablas pictóricas para sugerir dimensiones infinitas, los ámbitos luminosos de las catedrales góticas se convierten en símbolos de la ciudad celeste, y Dante, al cabo de su itinerario, echará mano de la luz para hacer sensible a nuestra imaginación la vida del *Paraíso*.

A ALBERTO MAGNO (v. 1193-1280) se le atribuye hoy el mérito de haber conciliado (o intentado conciliar) la estética de las proporciones con la estética de la luz: «La belleza es el resplandor de las formas sobre las proporciones de la materia»[6], noción que hay que interpretar según la teoría hilemórfica: la *consonantia* de las partes es el sujeto o materia, la *claridad* es la forma.

ULRICO DE ESTRASBURGO († 1277), discípulo de Alberto, acentúa más la unión de la *consonantia* con la *claritas* y se sitúa más resueltamente en la línea

---

[4] «Est autem pulchritudo concordia et convenientia sui ad se et omnium suarum partium singularium ad se ipsas et ad se invicem et ad totum... Deus summe simplex est, sui ad se summa concordia et convenientia» (*In divinis nominibus,* ed. Pouillon Archives d'Hist. doctr. et litt. du Moyen Age [1946] p. 320).

[5] «Lux per se pulchra est, quia eius natura simplex est, sibique omnia simul. Quapropter maxime unita et ad se per aequalitatem concordissime proportionata: *proportionum autem concordia pulchritudo est*» (*In Hexämerum,* ed. Pouillon, p. 322).

[6] «Ratio pulchri consistit in universali in resplendentia formae super partes materiae proportionatas» (*De pulchro et de bono,* en *Opuscula omnia St. Thommae Aquin.;* ed. por P. MANDONNET, vol.5 p. 421.

de los neoplatónicos. La luz espiritual es la causa formal de la belleza en todo ser, incluso en el ser material, residiendo la belleza esencial del hombre en el ser traslúcido de la materia perfectamente adaptado a la idea de hombre[7].

SANTO TOMÁS DE AQUINO (1225-1274) es el más intelectualista de los escolásticos. La diferencia formal de la belleza trascendental es su correspondencia con la potencia cognoscitiva. Lo bueno se refiere al apetito; lo bello, al conocimiento. La definición más común en él es la que une la *proporción* a la *claridad,* concepto este que sustituye definitivamente al de *color,* que provenía de San Agustín. Santo Tomás acentúa la posición cognoscitiva. «Pulchra dicuntur quae visa placent.» Esta fórmula no debe tomarse como una definición; simplemente señala los objetos en los que solemos hallar la belleza. La visión en esta fórmula es la aprehensión; conocimiento intelectual, conceptual, referente a la causa formal; conocimiento puro y desinteresado, pero que nada tiene que ver con la fruición del místico ni con la asimilación «simpática» de los victorinos. La interpretación de esta visión como *intuición* en sentido moderno (tal como lo ha pretendido Maritain) parece insostenible; interpretarla como captación «en lo sensible y por lo sensible, antes de toda abstracción»[8], no es posible en el ámbito de una gnoseología que explica el conocimiento intelectual mediante una abstracción activa: la que opera el *intelecto agente* sobre las imágenes recibidas por los sentidos para formar la *species* inteligible en el intelecto *posible*[9]. El intelecto no conoce lo sensible singular, y sólo *después* de la abstracción, en la *reflexio ad phantasmata,* es decir, indirectamente, conoce la cosa sensible[10]. La inteligencia humana para Tomás de Aquino es discursiva, teniendo la visión estética las mismas características de acto compuesto y de acercamiento complejo al objeto. La intuición sensible nos pone en contacto con un aspecto de la realidad singular, pero el complejo de las condiciones concomitantes que determinan aquella realidad, como el lugar, el tiempo y la misma existencia, no son percibidas intuitivamente, sino que requieren la elaboración discursiva que termina en el acto de juicio. El conocimiento estético de Santo Tomás tiene la misma complejidad que el conocimiento intelectual, porque se refiere al mismo ob-

---

7 Los textos estéticos de Ulrico han sido publicados por M. Grabmann en dos artículos de «Mittelalterliches Geistesleben» (München 1926) y «Sitzungsber. Bayerische Akad» (1926); los más significativos están recogidos y comentados por E. DE BRUYNE, *Estudios* III 276-292.

8 *Arte y escolástica* (Buenos Aires 1945) p. 49; cf. también nt. 56.

9 *Summa* I q.84 a.6.

10 *Summa* I q.86 a.l: «Singulare in rebus materialibus intellectus noster directe et prius cognoscere non potest. Cuius ratio est, quia principium singularitatis in rebus materialibus est materia individualis; intellectus autem noster... intelligit abstrahendo speciem intelligibilem ab huiusmodi materia. Quod autem a materia individuali abstrahitur est universale. Unde intellectus noster directe non est cognoscitivus nisi universalium. Indirecte autem, et quasi per quandam reflexionem, potest cognoscere singulare; quia... etiam postquam species intelligibiles abstrahit, non potest secundum eas actu intelligere nisi convertendo se ad phantasmata, in quibus species intelligibiles intelligit... Sic igitur ipsum universale per speciem intelligibilem directe intelligit; indirecte autem singularia, quorum sunt phantasmata...».

jeto: la realidad sustancial de una cosa informada por una entelequia[11]. Es esa complejidad íntima de los seres la que se revela y trasparece. La *claridad* adquiere así un sentido distinto del neoplatónico; esta claridad viene ahora desde abajo o desde lo íntimo de los seres; es la verdadera y propia capacidad expresiva del organismo, la «radiactividad del elemento formal», como la ha llamado Humberto Eco[12]. La *visión* estética es, pues, un acto de juicio; no es intuición simultánea, sino «diálogo» con la cosa; «visa placent», las cosas bellas agradan no porque son intuidas sin mediación ninguna, sino porque son intuidas a través de una compleja operación y gozadas en el coronamiento de ese esfuerzo.

Duns Escoto, consecuente con todo su sistema, ordena la belleza no a la potencia cognoscitiva, sino a la voluntad. En cambio, SAN BUENAVENTURA (1221-1274), siguiendo las huellas del Pseudo-Dionisio, de San Agustín y de Escoto Eriúgena, desarrolla una metafísica de la luz. La ve como forma sustancial de los cuerpos en cuanto tales; principio de toda belleza deleitable en sí misma y causa de los diversos colores del cielo y de la tierra, la luz en estado puro es forma sustancial y fuerza creadora; en cuanto color y esplendor, es forma accidental[13].

La originalidad de San Buenaventura respecto a los otros grandes escolásticos, además de su *ejemplarismo*[14], es la importancia dada al momento experiencial en la apreciación de la belleza. Se inspira en la *aequalitas numerosa* de San Agustín, siendo las leyes de la *aequalitas* halladas por el artista en su propia alma[15]. La experiencia de lo bello en San Buenaventura abraza no sólo el sentido de la vista y del oído (como en Santo Tomás), sino también los otros sentidos del tacto, olfato y gusto: todas las sensaciones y sentimientos que pueden estimular la fruición sin consideración inmediata de la fruición intelectual del objeto[16].

---

[11] Cf. D. ROLAND-GOSSELIN, *Peut-on parler d'intuition intellectuelle dans la philosophie thomiste?:* Philosophia perennis (Regensburg 1930).

[12] U. Eco, *Sviluppo dell'estetica medieval,* en *Momenti e Problemi*... I pp. 176ss. V. también F. J. KOVACH, *Die Aesthetik des Thomas von Aquin; eine, genetische, und systhematische Analyse*. (Berlín 1961).

[13] *In II Sent*. 13 a.1, 1.

[14] Cf. *infra* p. 389.

[15] La *aequalitas numerosa* da cuenta de la belleza de la imagen *expresiva* que tiende a igualar al modelo, y de la *belleza formal* del modelo, que debe realizar la armonía. E. de Bruyne explica minuciosamente estos dos aspectos de la estética bonaventuriana (*Estudios de estét. med*. III 212ss).

[16] La bienaventuranza eterna no consiste para él en *contemplar* a Dios, sino en quedar colmados y saturados por su belleza, por su riqueza y por su bondad. Cf. E. LUTZ, *Die Aesthetik Bonaventuras nach den Quellen dargestellt:* Beiträge zur Geschichte des Philosophie des Mittelalters I (Münster 1917) p. 203; E. J. M. SPARGO, *The category of the Aesthetics in the Philosophy of St. Bonaventura* (Louvain 1953) p. 15; cf. también BOVING et LEONARD, *Art et Spiritualité:* Dictionn. de Spiritualité I 899-934.

La subjetividad de la experiencia estética, tenida ya en cuenta en el siglo anterior por la escuela de San Víctor, es afirmada en este siglo por varios autores[17], especialmente en un curioso tratado sobre óptica, en el que WITELO, un polaco amigo de Santo Tomás, presenta una versión del árabe Alhacén. Witelo sostiene que, según sean sus hábitos y su manera de ser, cada hombre tiene «su propia estima de la belleza»[18]; distingue entre la *intuición simple (sola intuitio)* y la *apercepción intuitiva (intuitio cum scientia praecedente);* en cuanto al objeto contemplado, una belleza *simple* y otra belleza *compuesta*.

Su análisis de la percepción estética procede por calificaciones contrarias *(coniunctio-separatio, motus-quies, asperitas-lenitas, umbra-obscuritas,* etc.), y está sembrado de observaciones curiosamente «modernas»: que la belleza está en función de la posición de las formas en un conjunto; que «los objetos artificiales parecen más bellos que los naturales»; que «los ojos almendrados tienen más belleza que los redondos»; que la distancia *(remotio-aproximatio)* es elemento esencial en la visión estética, ya que cierto alejamiento es necesario para suprimir las asperezas de ciertas pinturas; en cambio, si hay formas determinadas por trazos pequeños y desligados, la belleza requiere la cercanía: «Si contempláis de lejos pinturas minuciosas, cuyo valor consiste en lo acabado, os parecerán feas». Nadie hasta el siglo XIII había expuesto tan claramente la relación entre el estilo de una obra y la manera de mirarla[19].

Mientras que el influjo de San Agustín y el Pseudo-Dionisio es patente en las teorías sobre la *belleza,* la *Ética* y la *Poética* de Aristóteles influyen positivamente en todas las teorías del siglo XIII sobre el *arte*. La concepción del arte en cuanto actividad genérica que abarca a la pintura y a la música lo mismo que a la medicina, a la navegación o a la agricultura, se presenta muy sistematizada en el pensamiento de los escolásticos. En cambio, una teoría del arte *creador* no aparece de ningún modo o sólo muy rudimentariamente apuntada. El arte es racional, y por ello se distingue de ciertas operaciones naturales u orgánicas; es operativo, y por ello se distingue de la ciencia; es consciente, y así se distingue de la acción de las bestias o del azar. Es un hábito, una *virtus*. Casiodoro e Isidoro lo hacían derivar etimológicamente del griego ἀρετή. El arte imita a la naturaleza en el sentido de que actúa como ella, de que prolonga su acción. El

---

[17] El libro *De intelligentiis* atribuido primero a Witelo y hoy a Adam de Belladonna (Adam Pulchrae Mulieris), escrito a mediados del siglo, sostiene una «filosofía de luz», con ideas sumamente originales sobre la energía de la luz como fuente de todo ser y de toda acción y sobre la precedencia temporal del amor y el gozo al conocimiento (ed. por BÄUMKER, *Witelo*, en «Beiträge...» III; cf. también BÄUMLER, *Miscellanea Ehrle* I, 1924).

[18] «Sicut unicuique suus proprius mos est, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique» (ed. BÄUMKER, p. 175).

[19] El *perspectivismo* estético, que se inicia en esta época, es consecuencia de una visión más científica y positiva de los problemas de la percepción, que se va adquiriendo por contacto con la ciencia árabe. Hacia 1200 se copian las traducciones de la *Perspectiva* y *De adspectibus,* de Alhacén (965-1038). El *De perspectiva,* de Witelo, es de hacia 1270, rigurosamente contemporáneo de la *Summa,* de Santo Tomás.

arte se distingue de la *prudencia,* virtud que se orienta también a ordenar la acción, pero con una finalidad diversa: el fin de la prudencia es la perfección del agente, el fin del arte es la perfección de la obra. Santo Tomás, que es entre los escolásticos quien mejor ha sistematizado una doctrina sobre el arte en general, sigue a Aristóteles cuando expone las tres fases: dominio de una técnica, acción consciente sobre una materia y realización de la obra[20].

Las referencias concretas al arte autoexpresivo y creador no son muchas y ocurren cuando se refieren a determinadas artes: la poesía, el teatro, la música, etc. Santo Tomás ve en la operación artística una relación con el juego[21]. San Buenaventura desarrolla algo el aspecto expresivo del arte, exponiendo las diferencias entre *imago* y *exemplar,* entre imitación y expresión[22], y distingue las artes que se destinan a remediar necesidades o evitar penas (artes útiles) y artes que se orientan a la delectación (como el teatro), según la sentencia horaciana: «Aut prodesse volunt aut delectare poetae». El artífice hace una obra exterior que es conforme a un ejemplar interior, y que procura que sea una obra bella, útil y estable. En general, los escolásticos reducen los sentidos estéticos a la vista y el oído, y esta atención al carácter cognoscitivo y espiritual de estas percepciones les inspira la doctrina sobre el desinterés de la belleza[23].

Las limitaciones de la estética escolástica, no obstante la grandeza de los entendimientos que brillaron en ese siglo, se deben a la mentalidad didascálica de aquel tiempo, mentalidad claramente significada por la extraordinaria difusión que desde el principio del siglo tuvieron las *artes poeticae, versificandi, dictandi, sermocinandi*. El descubrimiento de Aristóteles y de los árabes y su penetración paulatina (y contra las severas condenas del Papado) en los programas de enseñanza dieron un impulso entusiasta a la ciencia, la lógica y la técnica. Aristóteles, el maestro de la lógica, desplazó a su maestro Platón. La lógica penetró en la gramática, en la filosofía y hasta en la teología. La retórica y la poética se fueron reduciendo a puros conocimientos técnicos. Promover una lógica gramatical común a todas las lenguas era resignarse a un conocimiento elemental de las lenguas clásicas que hacía imposible gustar la expresión específica de cada lengua y de cada autor, y que, consiguientemente, llevó al abandono bastante general de la lectura directa de los autores griegos y latinos. Promover una lógica poética era convertirla en una ciencia, en destreza para usar artificios retóricos: su resultado es la elaboración de una prosa artificiosa, llena de figuras y sutilezas. La lectura de los clásicos fue sus-

---

[20] *Et*. VI 1154.

[21] 2-2 q.168 a.3. Cf. también *infra* p. 292.

[22] Cf. *infra* p. 389.

[23] Cf. *infra* p. 292. Hay placeres que tienen las características del juego o de la diversión pura. Cuando el fin es la delectación, hay que cuidar que no sobrepasen la moderación, pero puesto que las artes deleitables son necesarias en una organización armoniosa de la vida, nadie debe impedirlas (incluso el arte de los histriones), con tal que se guarde la medida (2-2 q.168 a.3 ad 3).

tituida por el estudio de las reglas. Tal fue la crisis del clasicismo producida a principios del XIII, que Etienne Gilson ha expuesto en un capítulo de su obra sobre la sabiduría medieval titulado *El destierro de la literatura:* «En todas las escuelas de Occidente se produce una verdadera insurrección de la lógica contra las seis restantes artes liberales; insurrección a la que sigue muy pronto la invasión de las facultades de artes por la filosofía de Aristóteles»[24]. Tanto en la teoría como en la práctica se supervaloró el elemento racional, casi con carácter exclusivo, y, consecuentemente, se hizo imposible una división de las artes en que la invención y la autoexpresión obtuvieran un lugar propio y se ignoró el carácter específico del conocimiento implicado en la poesía y el arte por tener de éste una concepción didascálica; el poeta, según esta concepción, presenta agradables las cosas ya conocidas, no revela cosas nuevas[25].

DANTE Y EL FIN DE LA EDAD MEDIA

En el curso del siglo XIV, un nuevo espíritu se dejó sentir en Italia, y poco después en los demás países europeos. «Dante en poesía y Giotto en pintura cerraron una época de la historia artística, para inaugurar otra», escribe Lionello Venturi[1]. Dante, todavía fiel a la preceptiva aristotélica, empieza a oponerse, en su obra personal, a los abusos de la retórica medieval; Giotto abandona los oros decorativos de las tablas bizantinas para inspirarse en una visión directa de la realidad natural, para dar a su pintura, mediante la aplicación de medidas racionales, una grandeza monumental; una grandeza que agrada, como dirá Boccaccio, no a los ojos de los ignorantes, sino al espíritu de los sabios.

Fue DANTE quien en pleno apogeo de la lógica aristotélica tomó la defensa del arte literario. La poesía, que para Santo Tomás había sido *doctrina ínfima,* fue exaltada por Dante como la forma más elevada de la expresión humana. El *dolce stil nuovo* era, sin duda, una disciplina no menos de contenido que de forma. El amor y la belleza van siempre juntos y forman una escala de perfección al estilo platónico: en el grado inferior, la belleza sensible; luego, la espiritual; por fin, la filosofía y la teología, donde el amor muestra su más sublime esencia, descubriendo que es el sumo bien lo que se busca. En su céle-

---

24 *La filosofía en la Edad Media* (Madrid 1958) t. 2 p. 44.

25 Sobre la estética de los escolásticos, además de las obras fundamentales ya citadas (especialmente las de DE BRUYNE y MENÉNDEZ PELAYO), véase D. H. POUILLON, *La beauté transcendetale chez les Scolastiques*: Archives d´ Hist. doctr. et littér. du Moyen Age XV (1946). ROCCO MONTANO, *L´ Estetica nel pensiero cristiano*: Grande Antologia Filosofica (Milano 1954) t. 5; G. SAINTSBURY, *A History of Cristicism and literary Taste in Europe* (London 1902; 7.ª ed. 1961); E. PANOFSKY, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie* (Leipzig-Berlín 1924). trad. otañ.: *Idea. Cantributo alla storia dell´Estetica* (Firenze 1952); H. GLUNZ, *Die literarästhetik des europäischen Mittelalters* (Bochum-Lagendum 1957).

1 *Histoire de la critique d'art* p. 70.

bre carta al can grande de la Scala, Dante afirma que con su *Comedia* pretende liberar a los hombres, mediante el deleite poético, de su miserable condición y conducirles a la bienaventuranza. El juego de la imaginación no es sólo un medio para aceptar una visión mística, sino también para expresarla. En Dante se halla ya una nueva fe en la fuerza de la fantasía como actividad sensible y humana: esa fe anuncia el Renacimiento.

Pero lo verdaderamente novedoso en Dante es su interés por la palabra poética. El tuvo el sentido del arte puro, de una técnica expresiva que hay que afinar con el máximo esmero, del valor esencial de la forma poética y de su musicalidad: es la música del verso y de la palabra el aspecto principal de la poesía y lo que la hace intraducible; un poema traducido pierde «tutta sua belleza e armonia», principio que revela ya un notable alejamiento de la concepción lógica de la poética predominante en el siglo anterior. En *De vulgari eloquentia* afirmó el carácter específico de la poesía por su forma «musical»; y, exponiendo minuciosamente y con ejemplos la excelencia del verso *(superbia carminum),* del estilo *(constructionis elatio)* y del vocabulario *(excellentia verborum),* señalaba lo que tenía que ser la verdadera crítica moderna. Sin embargo, Dante es todavía medieval en varios aspectos; ante todo, por la importancia dada al contenido; la *gravitas sententiae* es aún esencial para él: «Solamente los temas más excelentes son dignos de ser tratados en el *vulgar ilustre*»[2]; es gótico por su gusto por las estructuras complejas: en la exposición que hace al can grande, parece un constructor que se deleita en enumerar todos los miembros arquitectónicos y describir la rica complejidad de una catedral gótica; es medieval por su olvido de la inspiración, por su desprecio de lo que hoy llamamos la intuición o el instinto poético y por su concepción racional del arte *(recta ratio factibilium)* como un código de reglas: los mejores poetas, según él, son siempre los *regulati,* los que practican el vulgar ilustre, áulico y *curial*[3]*,* es decir, ordenado según la ley de la razón; en cambio, poetas insensatos son «los que, carentes de arte y de ciencia, confiados únicamente en su ingenio, acometen asuntos altísimos que deben ser cantados de manera excelsa»[4]. En el *Convivio* tiene observaciones geniales sobre las traducciones, las ventajas respectivas del verso y la prosa, advirtiendo que la rima puede impedir ver la belleza poética, como las joyas de una hermosa mujer pueden distraer la atención de su verdadera hermosura[5]. Al exponer los cuatro sentidos que puede darse al texto de la Sagrada Escritura, advierte que el sentido *alegórico* es interpretado por los teólogos de diversa manera que

---

[2] *De vulg. eloq.* II 2.

[3] *Ibid.*, II 1.

[4] *Ibid.*, II 4. El *De vulg. eloq.* es para G. Saintsbury la más importante obra de crítica literaria después del tratado del Pseudo-Longino *(A Hist. of Criticism.* I 437). V. también Rosario Assunto, *Ipotesi e postille sull'estetica medievale con alcune rilievi su Dante teorizzatore della poesia* (Milán 1975).

[5] *Convivio* I, 10.

por los poetas; él prefiere atenerse al de estos últimos[6]; postura que, sin duda, corresponde a la época renacentista que ya alborea.

Dante afirma que «la bondad y la belleza de un razonamiento están separadas y divididas entre sí, pues la bondad reside en el contenido, y la belleza en el adorno de las palabras; y tanto la primera como la segunda son deleitosas, si bien la bondad es la de mayor deleite»[7]. Y esta distinción no es puramente formal y metafísica; se refiere a valores diversos en la realidad de la obra poética: el contenido y la forma; de tal manera que, «si, por ventura, sucede que llegues a donde hay personas que te parezcan dudar de tus razones, no te amilanes, sino diles: Si no veis mi bondad, reparad al menos en mi belleza. Con lo cual quiero decir...: ¡Oh, hombres que no podéis ver el sentido de esta canción!, no la rechacéis por esto; fijaos, sin embargo, en su belleza, que es grande tanto por la sintaxis, que pertenece a los gramáticos; como por la disposición del discurso, que pertenece a los retóricos; como por la armonía de sus partes, que pertenece a los músicos. Cosas todas cuya belleza en esta canción puede ver quien bien la considere».

No obstante esta afirmación explícita de Dante (que, por otra parte, puede considerarse inspirada por ciertos textos de la *Summa*), no es raro encontrar prestigiosos autores modernos que parecen empeñarse en descalificar a los pensadores del Medievo, como si por influjo de su cosmovisión religiosa no hubieran sabido distinguir la bondad y la belleza. Schlosser Magnino afirma que el Medievo «conoce el arte sólo al servicio de una idea más alta y no puede concederle una existencia autónoma»[8]. Esta tesis, que debidamente matizada y referida al quehacer concreto de los artistas medievales más que a la teoría pudiera admitirse, es llevada por otros a palmarias exageraciones. Así, Benedetto Croce sostiene que en el Medievo prevaleció «una teoría narcótica del arte moralista y pedagógico»[9]. Panofsky atribuía al pensamiento medieval una especie de neoplatonismo exacerbado que negaba la belleza inherente a los seres de la naturaleza, en la que vería «solamente un símbolo de una realidad inmediatamente superior»[10], para Lionello Venturi, la conciencia medieval es «mística y moral», y tiende a reducir «toda la experiencia del arte a la presencia de Dios»[11]. Estas posiciones resultan insostenibles después de la publicación de los textos medievales por Edgar de Bruyne, que demuestran hasta la saciedad el profundo humanismo medieval. Rocco Montano se apoya en ellos para afirmar decididamente la tesis contraria: «Lo bello, como el arte, es para el Medievo, más que para cualquier otra época, un dato esencial, total,

6 *Ibid.*, II, 1.
7 *Ibid.*, II, 11.
8 *La letteratura artistica* p. 43.
9 *Estética* p. 204.
10 *Idea*... p. 26.
11 *Il Gusto dei* Primitivi (Bologna 1926).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

de la realidad»[12]. El principio del «contemptus mundi», que se transmite a toda la tradición medieval, lleva a un grave malentendido si no se atiende a su valor relacional: no se desprecia la belleza sensible como pudieran hacer los neoplatónicos, para quienes la materia era no-ser y tiniebla. La belleza transitoria del mundo sensible, aunque no sea comparable con la belleza eterna, es «verdadera» belleza, dice Hugo de San Víctor[13]. Más aún, la vida humana, despojada de esas bellezas sensibles, sería comparable con la de las bestias[14]. Y en esa apreciación —dice Ricardo de San Víctor— debe contarse también la belleza del arte, que, estrechamente vinculada con la belleza natural, constituye con ella el objeto de una muda contemplación admirativa por parte del hombre[15]. Lo que los escritores medievales quieren subrayar es la integración jerarquizada de los valores naturales y sobrenaturales en una concepción unitaria de los valores de la existencia. El hecho de que los artistas de aquel tiempo desplegaran su actividad dentro de unos límites en que, respondiendo libérrimamente a imperativos de su conciencia y a su sentir personal, servían a fines morales y religiosos, no debe hacernos olvidar que, al mismo tiempo, los grandes pensadores de la época proclamaban el valor de la belleza sensible y la diferencia entre el quehacer artístico y la praxis moral. También es verdad que debemos evitar la interpretación de los textos medievales con mentalidad moderna (riesgo en el que caen algunos neotomistas), conscientes de que aquellos hombres generalmente no consideraban la acción artística como actividad específicamente creadora y autoexpresiva. Para llegar a esa visión rigurosamente estética se debía empezar por relacionar cierta clase de arte con la belleza y con el placer que ella produce. Algunos textos de Dante relativos a la poesía abrían el camino en esa dirección. Pero avanzar decididamente por él y desarrollar el carácter estético de la poesía y del arte debía ser empresa de una nueva época: el Renacimiento.

IDEAS ESTÉTICAS EN EL PRIMER HUMANISMO ITALIANO

En pos de Dante se alinean otros autores que en el curso del siglo XIV realizan una verdadera «defensa de la poesía», que será luego conquista definitiva del humanismo renaciente y de la estética moderna. A la lectura de los clásicos antiguos, como medio de aprendizaje técnico con fines morales y religiosos, se contrapone la lectura de esos maestros por pura afición,

---

[12] *L'Estetica del pensiero cristiano,* en *Grande Antologia Filosofica* V p. 198.

[13] *Didasc*. VII: «Ut ad ipsum (Deum) pulchritudo transitoria, *etsi vera sit,* comparabilis esse non possit» (PL 176,815).

[14] *Ibid*.: PL 176,821.

[15] «Innumera invenimus pro quibus divini muneris dignationem digne mirari et venerari debeamus. Opus itaque naturale et opus artificiale quia sibi invicem cooperantur quasi e latere sibi altrinsecus iunguntur et sibi invicem muta contemplatione copulantur» (PL 196,83).

por simple reconocimiento de su excelencia intrínseca y formal. *Poesía* va a significar ahora formación humana, y, en los comienzos del Trecento, Ferretto da Ferretti y Albertino Mussato la consideran como «altera philosophia»[1].

Es en PETRARCA (1304-1374) donde parece encarnarse esta nueva cultura. Este gran entusiasta de San Agustín (en quien admira sobre todo la síntesis armoniosa de clasicismo y cristianismo, de elocuencia y saber) reconoce el peligro de hedonismo que implica toda poesía, pero afirma también su origen divino y su valor eterno. Aun la teología no es para él sino una «poesía de Dios». Confiesa el poderoso atractivo que el arte ejerce sobre él («vide quanto nobis maior sit eloquentiae cura quam vitae»), pero lo defiende contra los que sólo ven en él un peligro; la poesía puede ser «un conforto ed un aiuto», un tesoro de verdades necesarias incluso para los cristianos. Su obra constituye un viraje decisivo en la historia del gusto y de la estética europea. Durante dos siglos, la lírica europea, el sentido de lo bello, el ideal poético, se mantendrán fieles a los principios instaurados por Petrarca.

Si es obvio aceptar que con el poeta del *Canzoniere* se inicia en Italia una nueva cultura, no es tan fácil precisar sus caracteres esenciales. Cuando se pretende definir el Renacimiento por el simple descubrimiento de la naturaleza, por el laicismo de la cultura o por el individualismo, el historiador se ve obligado en seguida a buscar nuevas matizaciones, ya que tales características las encuentra también antes del siglo XIV. Es discutible que la sensibilidad renacentista en el siglo XIV se caracterice por un proceso hacia una concepción laica de la vida, por una visión más naturalista y más emancipada del trascendentalismo religioso. Rocco Montano tiene razón al observar, contra ciertos historiadores modernos, que Giotto es tan religioso como los Berlinghieri o Cavallini y que en las *Canciones* de Petrarca no hay más naturalismo que en el *Roman de la rose*. Pero tampoco puede negarse que ahora la antigua religiosidad adquiere una nueva dimensión, que pierde en *sacralidad* lo que quizá gana en interiorización y responsabilidad personal, y que la estima de la realidad sensible desciende del plano alegórico en que la mantenía la impostación intelectualista de la Escolástica al plano de su significación inmediata y sensible.

La originalidad instauradora de Petrarca empieza manifestándose en una nueva concepción de la poesía. La poesía deja de ser una cuestión de reglas, de «coloribus rethoricis», de destreza técnica y de preceptiva clásica. La capacidad poética nace y se desarrolla con el contacto directo con los grandes maestros. El consejo de Petrarca es leer, absorber, hacer propia la armonía, la sencillez, la casta elocuencia de los antiguos. Al intelectualismo escolástico

---

[1] Sobre la estética del Renacimiento italiano véase: *Momenti e Problemi*... vol I; G. BARBERI-SQUAROTTI, *Le poetiche del Trecento in Italia;* G. VASOLI, *L'Estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento* (con extensa bibliografía). Para la estética figurativa cf. JULIUS SCHLOSSER, *La letteratura artistica* 2.ª ed. (Firenze 1955).

sucede la persuasión que proviene del contacto vital y afectivo: «Una cosa es saber y otra es amar —dice Petrarca—; una cosa es comprender y otra querer». A la afición por los esquemas preconstituidos, al particularismo minucioso y a las complicadas estructuras del gótico tardío sucede el gusto por la mesura, la simplicidad, la dignidad natural, que se hacen evidentes en los maestros de la antigüedad clásica. El principio base de esta nueva concepción artística, de esta nueva civilización, es la *experiencia* interior y personal, la imitación de modelos concebida como *asimilación* vital: «Mane comedi quod sero digererem», escribe Petrarca[2]. Este concepto de imitación no está reñido con la creación personal. En una preciosa página de sus *Cartas familiares* (XXXIII 19), el ilustre poeta explicaba esta similitud con el modelo comparándola a la semejanza del hijo con su padre, que se diferencian en todo, y, sin embargo, tienen un cierto aire común, un parecido inefable e indefinible. Petrarca desdeña a los que en su época sólo alaban a los poetas antiguos, abriendo así, con más resolución que Dante, la «querella entre los antiguos y los modernos», que había de renovarse tantas veces en la historia. Cada poeta, según él, debe imitar, pero *para ser él mismo;* en definitiva, «es preferible no tener guía ninguno que ser esclavo de un guía». La poesía es creadora: «è come Dio, come Dio crea e la creazione è atto originalissimo».

Este ennoblecimiento de la poesía creadora continúa en BOCCACCIO (1313-1375), para quien la poesía es una colaboradora de la fe cristiana, liberando al hombre del verbalismo inútil, fatigoso y sofístico de la escolástica decadente. Boccaccio recuerda, como Petrarca, que la teología es «una poesía de las cosas de Dios»; que los poetas fueron los primeros teólogos entre los gentiles, porque sus mitos tienen una significación moral y metafísica, perfectamente acorde con la verdad cristiana. Comparados con los autores de la Biblia, debe decirse que, si éstos fueron inspirados por el Espíritu Santo, aquéllos —los poetas— fueron impulsados por la energía de su mente, y por ello merecieron el nombre de *vates*.

Boccaccio reconoce que los poetas imitan: «In hoc ego poetas esse symias confitebor», en cuanto intentan hacer con su arte «quod agit natura potentia»; pero a quien denigra la poesía por no ser original, sino imitadora y «simia» de la filosofía, responde que ella, «summa cum cura, exquisito decore conspicuo», recrea y renueva toda la realidad en la infinita riqueza de sus formas. En la poesía hay siempre una gran *verdad* bajo la *corteza* formal; pero esta división entre *veritas* y *cortex* no implica en Boccaccio ninguna teoría sobre la distinción entre *contenido* y *forma*. Empeñado, como su venerado maestro

---

[2] Cf. el texto de esta carta en la p. 416.

Más adelante, el postulado de la imitación de los clásicos dio lugar a diversas cuestiones: ¿Había que imitar a uno solo (como pretendía el ciceroniano Bembo) o a varios (como quería Pico de la Mirándola)? ¿Se les había de imitar por su valor en sí mismos o porque habían imitado perfectamente a la naturaleza?... Tales cuestiones se mantendrían vivas todo el siglo XVI y sus huellas quedarían todavía en las *Poéticas* del siglo XVII.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Petrarca, en la empresa de restaurar una *humanitas* cristiana, es el primero en definir la poesía como un fuego interior que obliga a la expresión[3], aunque afirmando a renglón seguido que el arte debe unirse a esa inspiración y que «nada puede venir del fervor poético si no entra la labor del artista»[4].

El canciller de Florencia COLUCCIO SALUTATI (1330-1406), amigo y admirador de Petrarca y Boccaccio, en su obra *De laboribus Herculis* muestra un extraordinario interés por la imaginación; en una célebre carta a la muerte de Petrarca (1374) sostiene que la armonía de la retórica puede educar a los hombres en una elevada «humanitas»; en otra de 1393 dirigida al monje (y antiguo *condottiero*) Giovanni de Samminiato, que le reprochaba su entusiasmo por los poetas clásicos, replicaba que nada se parece más a la palabra de Dios que la poesía[5]. En la siguiente generación italiana se amplía el cauce abierto por Petrarca, y el interés no se reduce a los autores latinos. Leonardo Bruni, en su *De studiis et litteris* (1422-29), invoca la autoridad de los Padres cristianos para promover el culto de las letras helénicas.

El valor «civilizador» de la poesía se afirma ahora en todos los libros de retórica; en apoyo de esa tesis se acude al mito de Orfeo. Cada vez se insiste menos en el carácter alegórico de la poesía y del arte para defender su validez intrínseca e inmanente; en vez de apreciarla por su contenido doctrinal, se la mira como viva y espontánea expresión del hombre. Al mismo tiempo, un cambio de perspectiva lleva a poner un interés mayor por la lengua misma y, consecuentemente, por la forma. La palabra, «velut cum ipsis rebus nata», es considerada como un instrumento civilizador. La necesidad de una unión íntima entre la doctrina y la belleza formal fue una de las conquistas más notables de la reforma humanista.

Los tratados sobre las artes del diseño dejan de limitarse a la técnica en la Italia del Quattrocento. Se ocupan preferentemente de la interpretación de la realidad y dan normas para representarla. Apuntan a una interpretación positivista de la naturaleza, pero no hallan un método estrictamente científico; es lo que distingue a un Leonardo de un Galileo. En el curso del Renacimiento se avanza, buscando una estética científica mediante las fórmulas de la matemática y de la geometría; pero los primeros tratados importantes —los de Alberti y Leonardo— se fundan más en su intuición y experiencia que en conocimientos científicos.

LEÓN BAUTISTA ALBERTI (1404-1472) es considerado como el primer teórico del clasicismo. Los tratados que le precedieron (la *Schedula diversarum artium,* de Teófilo —s. XII—, conocida en la Baja Edad Media, pero sólo publicada en 1781; el *Trattato della pittura,* de Cennini —v. 1390—; el *De ori-*

---

[3] Cf. el texto en p. 417.

[4] *De Genealogiis deorum gentilium XIV 8.*

[5] «Nullum enim dicendi genus maius habet cum divinis eloquiis et ipsa divinitate commercium quam eloquentiam poetarum» (cit. por E. GILSON, *La filosofía en la Edad Media* II, p. 442.

gine civitatis Florentiae, de Filippo Villani —v. 1400—; los *Commentarii,* de Ghiberti —v. 1450—) eran simples recetarios o biografías. Las obras de Alberti se sitúan al nivel de una más alta especulación. Escritas en latín, muestran una fusión bastante equilibrada de ideas escolásticas, de poética aristotélica y de conceptos tomados al platonismo renaciente. En su primera obra, *De pictura libri* II (v. 1436, 1.ª edición de 1540), presenta la *mímesis* aristotélica como el fundamento objetivo de la belleza, entendiéndola dinámicamente, como imitación de los procedimientos naturales, de la *natura naturans*. Quiere sacar la pintura de las «raíces interiores de la naturaleza». Probablemente su condición de arquitecto le impidió caer en los errores de Cennini. Y, aunque nota el placer de la simple imitación de las formas naturales, insiste más en la idea de la «natura optima magistra» y de la necesidad de «aprender de la naturaleza». Pero la interpretación de la naturaleza no basta; para el arte supremo se necesita la belleza ideal. En su *De re aedificatoria* (1452, publicado en 1455), define la belleza como «certa cum ratione concinnitas universarum partium»; el edificio es comparado al organismo de un animal; hay que construirlo imitando a la naturaleza[6]. La estética de Alberti es también una estética de la funcionalidad, de la sumisión al programa, una estética de lo perfecto y lo final. Los elementos de la *concinnitas* son el *número,* la *figura* (unidad estilística) y la *colocación* (aspecto cualitativo). La belleza no resulta como simple suma de esos elementos, sino como conjugación orgánica. P. H. Michel ha advertido las ventajas de la teoría albertiana: reduce la antinomia de fondo y forma; es de aplicación universal a cualquiera de las artes; permite mejor uso del criterio de la delectación estética y una mejor interpretación del criterio clásico de la *mímesis*[7].

Leonardo Da Vinci (1452-1519) es el más alto exponente del mundo renaciente, ávido de conocimientos científicos y proyectado hacia la más variada aventura de la mente, pero, por otra parte, desprovisto de una base sólidamente científica y de un método apropiado. Dotado de una confianza, una curiosidad, un apetito irrefrenado de saber y experimentar, fue en el estudio de los fenómenos de la luz y el color donde Leonardo realizó (por lo que al arte se refiere) las más importantes conquistas. En su *Trattato della pittura*[8], redactado probablemente en el último decenio del siglo, pretende que «el dibujo no es sólo una ciencia, sino una deidad»; los principios de la pintura «se comprenden sin operación manual»; la pintura es «cosa mentale»; pero el pintor es superior a los sabios y a los letrados, en cuanto su obra es única y singular y en

---

6 L. 6 c.2.

7 P. H. Michel, *La pensée d'Alberti* (París 1936). Cf. también Carrol W. Westfall, *Painting and the liberal Art. Alberti's View:* Journ. of the History of Ideas 30 (1969) 487-506; L. B. Alberti, *Antología,* ed. de Josep M. Rovira (Barcelona 1988).

8 Parece que no fue editado hasta un siglo y medio después de la muerte de Leonardo. Reeditado luego muchas veces en todas las lenguas cultas, la traducción española está publicada en la colección Austral de Espasa-Calpe.

cuanto los sabios se ocupan de la cantidad, mientras que el pintor se interesa por la calidad, «la cual es la belleza de la naturaleza y el ornato del mundo». Como Rocco Montano ha observado, el *Trattato* trata más de la luz que de la pintura. Leonardo es el primer pintor que observa cómo la figura es absorbida en su contorno y asimilada a las otras cosas que se bañan en la atmósfera del mismo paisaje visual. Se opone al rigor de la perspectiva geométrica para anotar el fenómeno de retracción de las cosas entre sí y en la atmósfera; interés que se hace tan manifiesto en los *sfumatos* de sus propios cuadros. «Todo lo visible interesa al pintor», dice, todo lo visible, simplemente en cuanto visible. Este principio conduce, sin duda, al culto de la «pura visualidad» a expensas del contenido; pero tampoco podemos acusar este formalismo como nota definitoria del arte renaciente, pues nos veríamos obligados a excluir a buen número de grandes artistas del *Quattrocento*.

Si, por lo que atañe a las artes de la palabra, el Renacimiento empezó a distinguir poesía y ciencia, en cuanto señaló como esencial la función hedonista de la poesía frente a toda función didascálica que sólo accesoriamente podía tener, en las artes del espacio puede decirse, a la inversa, que se produjo un acercamiento a la ciencia, en el sentido de que se pretendió utilizar a ésta como método e instrumento para la creación de la belleza. Leonardo habla de la pintura como de una ciencia, pretendiendo investigarla conforme a criterios experimentales que él estimaba más que los de la especulación escolástica. Esta vinculación del arte con la ciencia, que en Italia se inicia ya a mediados del *Quattrocento* principalmente con los escritos de Piero[9] y Alberti, sólo divulgados al finalizar el siglo, en los otros países europeos fue mucho más tardía. Sólo puede notarse una ilustre excepción: ALBERTO DURERO. «El más importante y original teórico artista que la historia conozca» a juicio de Schlosser[10], residió varios años en Venecia, estudió a Vitrubio y Euclides y anduvo buscando instrucción entre diversos maestros italianos celosos de sus «secretos»; tuvo que conquistar casi todo con su propia reflexión y experiencia. Entre sus obras teóricas[11], la que tuvo más éxito fue su *Teoría de las proporciones,* con la que quiso (haciendo esfuerzos heroicos para hallar una acertada terminología nacional) liberar a la pintura alemana del empirismo gótico para llevarla a los cánones de la belleza objetiva en las proporciones del cuerpo humano.

La reinstauración del platonismo en el curso del siglo XV tuvo diversas manifestaciones. El concepto de poesía, en lugar de limitarse a la pura forma métrica, se enriqueció con la doctrina del entusiasmo poético, que los huma-

---

9 Las ideas de Piero de la Francesca fueron divulgadas por Lucca Pacioli *(De divina proportione,* Venecia (1509).

10 *La letteratura artistica* p. 272.

11 *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt in Linien, Ebenen und gantzen Corporen* (Nüremberg 1525); *Etliche Underricht von Befestigung der Stett, Schloss u. Flecken* (1527); *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

nistas hallaron en los diálogos de Platón. Ya Petrarca había visto en la inspiración «quasi quodam divino afflatu»; Leonardo Bruni de Arezzo (1369-1444), discípulo de Salutati y restaurador del helenismo en Italia, habla también del «furore» poético y del don divino de la inspiración. Esta idea se hace aún más general en la segunda mitad del siglo. El platonismo significó además la acentuación del valor suprasensible y metafísico de la poesía y del arte, la insistencia en la doctrina de la belleza como trascendental; es decir, la consideración de la belleza como aspecto visible de la verdad inteligible y de la suprema unidad del ser. Reapareció una doctrina del amor que provenía directamente del *Fedro,* del *Convite* y de las *Enéadas,* madurando al mismo tiempo la doctrina de la *idea* como objetivo esencial y blanco principal de la representación artística[12]. Expresión de la fe en el acuerdo entre la antigua sabiduría y la verdad cristiana, este neoplatonismo constituyó el polo extremo, rayano en la herejía, de aquella tendencia espiritualista y cristiana que había iniciado Petrarca, sirviendo en el campo estético para refrenar las audacias naturalistas de los aristotélicos, que convivieron con estos alumnos de Plotino en ese horno siempre efervescente de pensamiento y de acción que fue el Renacimiento italiano.

Su foco principal fue Florencia, y sus máximos representantes, MARSILIO FICINO y LEÓN HEBREO. La obra del primero[13] fue un comentario al *Convite,* de Platón, en el que la belleza aparece ya como el resplandor del sumo bien, reflejado en el orden sensible; las hermosuras visibles son estímulos para que el alma humana vaya ascendiendo por la escala de las criaturas hasta la suprema belleza. Lo que el hombre ve en las formas materiales es el resplandor de las esencias eternas, que constituyen las verdaderas realidades metafísicas. La consecuencia, por lo que a la poesía y el arte se refiere, es que toda creación estética es un acto de elevación interior, una verdadera revelación del ser. El artista, más que poner en ejecución conforme a su voluntad los poderes humanos, es inspirado por Dios, compone en un estado de rapto interior en el que se le descubren las esencias absolutas y eternas. Él debe imprimir en la materia corporal la idea que se le ha comunicado a la mente.

Más importante que los tres libros *De amore,* que escribió F. Cattani da Diacceto, fueron los *Diálogos de amor*[14], de León Hebreo, que presentan al amor como vínculo íntimo de todas las cosas, como verdadera esencia del mundo. La naturaleza es la expresión de esa maravillosa correspondencia y concordia universal. La belleza, para León Hebreo lo mismo que para Diacceto, Bembo, Castiglione y demás platónicos, es como la imagen de Dios

---

[12] Cf. *infra* pp. 391-392.

[13] *Sopra l'amore,* publicado en 1544, es traducción italiana del comentario latino al *Convite,* del mismo Ficino. Su obra fundamental es su *Theologia Platonica,* que es una especie de teologización de la filosofía.

[14] *Dialogi di amore* (Roma 1535). Fue traducido a todas las lenguas cultas de la época.

difundida y expresada en las cosas; es un «flusso de la bontà divina» *(El cortesano).* Y la mayor o menor atracción, el agrado mayor o menor que producen las cosas, se explica porque ese flujo divino puede ser diversamente facilitado por las calidades objetivas de los seres: la «grazia» sólo puede surgir cuando la luz divina encuentra en la materia orden y armonía: «Una certa gioconda concordia di colori distinti, ed aiutati dai lumi e dall'ombre e da un'ordinata distantia e termini di linee» (Castiglione). Es la versión renacentista de la estética plotiniana.

Consecuentemente a esta metafísica del amor y de la belleza, que dejó huellas en muchos escritores religiosos del siglo XVI (por ejemplo, en los españoles Juan de los Ángeles, Malón de Chaide, Luis de León, Nieremberg, etc.)[15], el arte, sobre todo el de la poesía, va a aparecer vinculado a una energía superior y espiritual. Se afirma la naturaleza ideal del conocimiento poético, se populariza la doctrina de la inspiración y del entusiasmo lírico; esta divulgación hará pronto necesario un examen crítico del concepto de *genio,* de *fantasía,* de lo *sublime,* etc., que interesará en la época del manierismo y más aún en el siglo XVIII.

LA ESTÉTICA DEL RENACIMIENTO Y DEL BARROCO

El siglo XVI es el siglo en que la gran revolución cultural iniciada por Petrarca se propaga a todos los campos y alcanza a todos los niveles. Cambia el ideal del hombre. Ahora el modelo es el docto y erudito, conocedor de las letras y el pensamiento antiguos, cultivador del «decoro» y de la «armonía»; por eso debe buscar la perfección en el estilo y el lenguaje, como expresión de la armonía y belleza interior.

La doctrina de la *mímesis* había hallado el terreno preparado en la obra de los grandes pintores que siguieron la senda abierta por Giotto. Luego se difundió la idea de que la imitación de la naturaleza no debe ser mecánica. Ghiberti (1378-1455), al comienzo de sus *Commentarii,* alaba los *Studia humanitatis,* que capacitan a los artistas para que su imitación sea una invención. Fue el idealismo platónico, propagado en ese siglo, el que preservó a los artistas de caer en la *mímesis* seca y sin vida, así como de la tiranía de las reglas. La naturaleza se convertía en el espectáculo máximo para el artífice y en el gran modelo creador a imitar; pero el *ideal* estaba aún por encima de ella. El artista busca esa «certa idea» de la que habla Rafael en su carta a Castiglione (1516), idea que viene a la mente del artífice cuando se esfuerza por imaginar un perfecto ejemplar de belleza. Al mismo tiempo, la imitación de los antiguos se impone también como relacionada con esa «forma ideal», que puede hallarse encarnada en ejemplares perfectos.

---

[15] Sin embargo, el misticismo más propiamente español y el más elevado, el de Teresa de Ávila y Juan de la Cruz, nada tiene de platónico.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

La nueva cultura renaciente alcanza una luminosa conciencia del valor estético del lenguaje, y en esa conciencia se resolvieron las viejas polémicas sobre el uso de la lengua vulgar; de ella tomó impulso la fortuna de la *Poética,* de Aristóteles. La publicación de la versión latina por Giorgio Valla en 1498 y las de Aldo Manuzio en 1508 (el original griego) y en 1515 (traducción latina) encontraron muy poco eco incluso entre los humanistas. El *De arte poética,* del obispo M. Girolamo Vida (1523) —exaltación poética de la poesía clásica—, se inspira en autores latinos y no hace referencia a la obra aristotélica. En realidad, la *Poética* no comenzó a suscitar el interés hasta varios decenios más tarde. El mismo Luis Vives había censurado las oscuridades de Aristóteles en *De causis corruptarum artium;* en *De tradendis disciplinis* se había mostrado despectivo con la *Poética*. Es entre 1540 y 1550 cuando se publican textos y exégesis de esa obra en Basilea, París, Lyón, Florencia, etc. Italia fue particularmente fecunda en este tipo de comentarios[1]. En España, pasada la primera ola humanística de *Retóricas* en latín, la primera de las cuales es la de Antonio de Nebrija[2], se empezaron a difundir *Poéticas* en castellano, entre las cuales destacan la de ALONSO LÓPEZ PINCIANO[3], «el único comentario de la *Poética* que podemos leer íntegro sin encontrarlo absurdo ni ridículo», según Menéndez Pelayo, y la de FRANCISCO CASCALES[4], ya entrado el siglo XVII[5].

---

[1] Los más conocidos son los de F. ROBORTELLI *In libros Aristotelis de Arte Poetica explicationes* (1548); V. MAGGI, *In Aristotelis Librum de Poetica communes explanationes* (1550); G. FRACASTORO *Naugerius sive de Poetica* (1555); A. MINTURNO, *De Poeta* (1558); *L'Arte Poetica* (1563); P. VETTORI *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte Poetica,* con texto griego y trad. latina (1560); G. C. SCALIGER, *Poetices libri septem* (1561); L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristoteli* (1576); N. BENEDETTO VARCHI, *Lezioni* (1590) (conferencias dictadas a partir de 1553); A. PICCOLOMINI *Annotazioni nel libro della Poetica d'Aristotele* (1575). Sobre todos ellos cf. C. VASOLI, *L'Estetica dell'Umanesimo,* en *Momenti e Problemi*... I pp. 325-433; R. MONTANO, *L'Estetica del Rinascimento del Barocco: Grande Antol. Filosofica* t.11 (1964) pp. 671-936.

[2] *De artis Rethoricae compendiosa coaptatione ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano* (Alcalá 1529).

[3] *«Philosophia» antigua poética* (Madrid 1596). La edición más reciente es la de Alfredo Carballo Picazo (Madrid 1953), en 3 vols., de la Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, del CSIC.

[4] *Tablas poéticas* (Murcia 1617). Sobre otras *Poéticas* en castellano algunas de ellas anteriores a la de López Pinciano casi todas remedos de las italianas, así como sobre las *Retóricas* publicadas en España durante el siglo XVI (Luis Vives, Fox Morcillo, Alfonso Carcía Matamoros, Arias Montano, Francisco Sánchez *el Brocense,* Baltasar de Céspedes, etc.), véase la gran *Historia* de Menéndez Pelayo, t. 2.

[5] «Nam quae usu semel recepta et confirmata, ita fiunt sancta et fixa, ut nefas existimetur ab eis discedere, auctoritatem illis pene inviolabilem consuetudo tribuit, ut multi in praeceptis artium perhibendis, non in ipsam veritatis faciem direxerint obtutum, sed usui se tamquam optimo duci et peritissimo magistro commiserint, etiam in iis, quorum usus non est dominus: eum si explicuissent et in canones redegissent, bellissime se perfunctos opinabantur praecipiendi munere, quod Aristoteli in arte rethorica contigit et poetica. Quas artes non videtur mihi tantus artifex ad examen illud iudicii et rationis exemplis relictis accommodasse, ad quod alia erat solitus: sed usu et recepta consuetudine adductum, illam exposuisse pro formulis artis. In eodem poeticae argumento Horatius, quae recepta essent, praescribit. Hyeronimus Vidas, nostrae aetatis, scripsit carmen excultum sane, et mire Virgilianum de poetica; in quo satis habuit Homeri ac Virgilii

Los autores de estas exégesis sobre Aristóteles hacen sus propias interpretaciones, originando controversias e intentando refutarse mutuamente. Probablemente ninguno quedó inmune del defecto que años antes había señalado el gran humanista Luis Vives en su obra sobre la corrupción de las artes, donde apunta a la esencial limitación de toda *Poética:* su carácter empírico y no filosófico. Aristóteles y Horacio, Quintiliano lo mismo que M. Girolamo Vida, calificaban las prácticas artísticas de su generación, no hacían filosofía con validez perenne y universal[5]. Sin embargo, es claro que algunos de ellos advirtieron ese peligro e intentaron elevarse a un plano de más alta especulación. Puede decirse que lo que caracteriza a estos comentarios de la segunda mitad del XVI es su interés no por bizantinismos formalistas, sino por problemas de fondo, más relacionados con el clima denso de ideas en que estaba tomando forma el movimiento contrarreformista. El título mismo de la obra de Pinciano —*«Philosophia» antigua poética*— manifiesta su intento *de filosofar* sobre la poesía, y, según Menéndez Pelayo, lo consigue mejor que los tratadistas italianos de su siglo.

Los comentaristas de Aristóteles abordaban desde luego la cuestión fundamental; el fin y la esencia del arte poético. Luis Vives fue uno de los primeros en ver clara la diferencia entre ética y estética, censurando la definición que del orador hacen Quintiliano, Catón y Cicerón: «Vir *bonus* dicendi peritus». Muy útil sería para la humanidad que los artistas fueran virtuosos, pero debemos persuadirnos de que el arte oratoria y la virtud moral difieren en el *fin,* en la *materia* y en la *práctica*[6]. Varios decenios después, en plena reacción contrarreformista, el obispo Minturno, un participante del concilio de Trento, es suficientemente fiel a la definición aristotélica de la tragedia para no dejarse arrastrar por el moralismo y afirmar que el bien moral que deriva de la tragedia depende de que ella sea un verdadero espejo de la vida. Casi todos los tratadistas coinciden en exigir a la poesía el *delectare et prodesse:* «dar deleite y doctrina juntamente» (López Pinciano); «dilettare e dilettando finalmente giovare alla vita humana» (Piccolomini). Pero éste, lo mismo que Robortelli, parece dar más importancia a la delectación que a la utilidad moral, que aparece más bien como una consecuencia del fin principal. Es Castelvetro (el autor de la *Poética* más difundida en Europa) quien afirma que la poesía «sia stata trovata solamente per dilettare e per ricreare».

El reconocimiento de esa finalidad hedonista va a una con la insistencia en el valor de la *forma* estilística, que pasa a primer plano no tanto para contraponerla al contenido cuanto para contrarrestar las lucubraciones platónicas que pretendían poner la belleza en un «flusso divino»: «La causa no está en Dios, sino en la música misma», dirá Fracastoro. Sin duda, el poema puede ser útil

virtutes percensuisse ac declarasse, easque pro absolutis artis praeceptionibus tradidisse» (*De causis corrupt. artium* I.1 c.5).

6 «Confundit quae sunt discretissima; atque eiusdem esse artis retur *bene sentire* et bene *dicere;* utiliter sane, atque utinam id hominibus persuaderent, sed non perinde vere, quippe quae finibus, materiis, et toto usu separantur» (De *causis corrupt. artium* I.4 c.2).

por las cosas referentes a la prudencia y a la virtud que contiene; pero para ser útil, al discurso poético le basta su propia belleza; cualquier tema puede ser dignificado por la forma: «Omnis materia poetae convenit». El poeta pretende simplemente componer un bello discurso; y un «gran provecho sacará quien conoce la excelencia, las elegancias y la belleza de ese discurso» (Fracastoro). Con todo, no puede sostenerse que en el siglo XVI se aceptara la idea de lo que hoy entendemos por *autonomía del arte*.

¿Qué clase de *verdad* es la verdad poética?, se preguntan estos autores. Y dan su respuesta comentando los textos aristotélicos sobre la relación entre poesía y filosofía, poesía e historia. Aunque no faltan quienes, como Giulio Cesare Scaligero y B. Varchi, situándose al margen de la doctrina de Aristóteles, hacen de la poesía una parte de la filosofía, asignándole una función educativa, la mayoría de los intérpretes señala con bastante acierto y resolución el carácter *universal* de las representaciones poéticas. López Pinciano afirma que la obra poética no está en decir la verdad de la cosa sucedida, sino en inventarla y hacerla verosímil y llegada a la razón[7]; por lo cual el poeta se distingue no sólo del historiador, sino del filósofo: «teniendo por objeto lo verosímil, que todo lo abraza, resulta que es un arte superior a la metafísica, porque comprende mucho más y se extiende a lo que es y no es»[8]. Piccolomini observa justamente que el hecho de que las cosas ocurran o no es indiferente para la poesía; a lo que el poeta debe atender es a «cómo debieran ser las cosas, cómo verosímilmente o necesariamente pudieran ser». La conciencia del carácter *ideal* y *universal* de lo verosímil está ya clara en muchos de estos intérpretes de la estética aristotélica; en ella debe verse un punto de confluencia entre el aristotelismo contrarreformista y la doctrina platónica y renacentista del bello ideal[9].

En cuanto a la *mímesis* artística, los textos del Estagirita son interpretados de muy diversa manera, pero se va imponiendo la exégesis justa. En algunos, como Fracastoro, porque procuran armonizar la teoría aristotélica con el motivo platónico de la belleza ideal liberadora. En otros, como López Pinciano, porque empiezan a tener idea bastante exacta del poder «poyético» del arte: «Que el poeta escribe lo que inventa, y el historiador se lo halla guisado. Así que la poética *hace* la cosa y la *cría de nuevo* en el mundo; y, por tanto, le dieron el nombre griego que en castellano quiere decir *hacedora*»[10]. Al declinar el siglo, Francesco Patrizi, en su *Decca disputata*[11], echa mano de Platón para

---

7 «Por cuya causa y porque el poeta trata más la universalidad, dice el Filósofo en sus *Poéticos* que mucho mas excelente es la poética que la historia; y yo añado que porque el poeta es inventor de lo que nadie imaginó y el historiador no hace más que trasladar lo que otros han escrito» (o.c., ept. 4, ed. Madrid 1953, t.1 pp. 265-266).

8 *Ibid.*, ept. 3 t.1 p. 220.

9 C. VASOLI, o.c., I p. 384.

10 O.c., ept. 5 t.2 p. 11.

11 Patrizi concluye que «no es verdadero el dogma de que toda la poesía sea imitación; y, si es imitación, será no propia de los poetas solos y a la ventura, sino alguna otra no dicha por

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

defender la concepción del genio y del entusiasmo poético casi con el fervor de un humanista de principios del siglo, lanzando un inteligente ataque contra la preceptiva aristotélica, «incapaz para formar poema alguno ni para juzgarlo», y contra las interpretaciones literalistas de la *mímesis,* manifestando así una sensibilidad nueva, la que correspondía al gusto del manierismo y del ya incipiente Barroco[12].

De interés limitado en una historia de la estética son casi todos los tratados sobre *las artes del diseño* que se publican en el curso de este siglo. Casi todo se reduce a versiones y comentarios de Vitrubio. Las *Medidas del romano,* de Diego de Sagredo (Toledo 1526), reeditado hasta 1564, es una exposición de Vitrubio a base de textos imperfectos e interpretaciones italianas. Los comentarios de Sebastiano Serlio a la misma obra original latina, publicados en varias series a partir de 1537, hallaron mucho eco en España, donde fueron traducidos; y más aún en Francia, adonde su autor fue llamado por el rey Francisco I. Un éxito similar tuvieron las obras de Vignola[13], de Andrea Palladio[14] y de Scamozzi[15]. Pero a todas las superó las *Vidas* de G. Vasari[16], documento muy importante para la historia del arte y no exento de interés para la historia de la estética. Vasari hereda los dos conceptos fundamentales de *disegno e invenzione,* subraya la dualidad *forma-contenido,* insiste en el principio de la *selección* de las mejores partes de modelos diversos para lograr una belleza que la naturaleza no puede tener, toca vagamente la belleza de lo característico, advirtiendo que lo dramático y lo trágico, «no obstante, agrada»; separa ocasionalmente el arte y la moral cuando, a propósito del cuadro «herético» de Boticelli, afirma que al artista le toca juzgar si está magistralmente pintado; y el resto queda para los teólogos; en fin, parece tener una idea bastante acertada de la *verdad artística,* puesto que «è lecito al pennello trattare le cose della filosofía favoleggiando». Después de Vasari se propagan diversos tratados y comentarios (especialmente sobre la pintura), que demuestran la evolución del gusto hacia el manierismo y el Barroco y el ambiente en

---

Aristóteles ni mostrada por los demás, la cual podría venirnos por acaso o ser descubierta e ilustrada por alguien», mientras que «ahora permanece oculta» *(Della Poetica, la Decca disputata. Nella quale, e per istoria e per reggioni e per autorità di grandi antichi, si mostra la falsità delle più credute opinioni, che di Poetica a di nostri vanno intorno)* (Ferrara 1586).

12 En el siglo XVII ya son corrientes las afirmaciones de que las artes se inventaron «para mejorar las acciones de la naturaleza» y que «fue la propia naturaleza la primera maestra del arte». Así Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas* (1617), González Salas en *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633), Alfonso Sánchez en *Expostulatio spongiae* (1618), etc. (cf. MENÉNDEZ PELAYO, o.c., t. 2 pp. 239ss).

13 *Regole delli cinque ordini d'architettura* (1562); *Le due regole della prospettiva pratica* (Roma 1583).

14 *I quattro libri dell'Architettura* (Venezia 1570).

15 *Idea dell'Architettura* (Venezia 1615).

16 *Le Vite de più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri...* (Firenze 1550).

que había de imponerse la dictadura de las academias[17]. La academia de la *Crusca* (llamada así desde 1582, pero fundada en 1540), importante para el desarrollo y pureza de la lengua italiana; la academia *dei Lincei* (1603) y la de San Lucas, en Roma, lo mismo que otras muchas que se fueron fundando en todas las principales ciudades italianas y luego en todos los países europeos, eran centros donde los artistas no sólo perseguían fines prácticos, sino que se dedicaban a hacer *teoría* en conexión con los tratadistas de literatura. Federico Zuccaro, fundador y presidente de una academia artística en Roma, publicó sobre las artes figurativas[18] «uno de los más notables documentos de la filosofía del arte en este período»[19]. Dividiendo su obra en dos partes, dedicadas al *diseño interno* (idea preexistente en la mente del artista) y *diseño externo* (forma que la idea asume al pasar a la materia), establecía un dualismo fatal y decisivo para la estética y el arte del siglo XVII. La obra de Zuccaro y la que Lomazzo había consagrado a la pintura pocos años antes[20] contribuyeron a crear el armazón de la estética clasicista que iba a propagarse en Francia, y desde allí irradiar por Europa a lo largo del gran siglo.

Con razón se ha dicho que el Renacimiento llevaba en sí mismo las raíces de su deterioro. La aspiración a la forma, el culto de los modelos, la búsqueda de la armonía y de la perfección, el arte y la literatura convertidos en estudio e imitación de ejemplares perfectos, no podía menos de desembocar en una repetición de formas siempre más exquisita, en un sistema de refinamiento de formas modélicas hasta el extremo: tal fue el manierismo. Más difícil resulta el problema de las relaciones entre el Renacimiento y el Barroco, no obstante la facilidad con que pueden notarse sus diferencias formales. El Renacimiento había creado la confianza en la razón, pero no la había utilizado hasta el punto de lograr una sistematización de orden metafísico. El humanismo había afirmado los límites entre Dios y la naturaleza, pero muchas actividades no se habían dejado penetrar por la nueva *humanitas*. Tras el concilio de Trento se intentó reconstruir la unidad del Medievo. Hubo tentativas de retorno al moralismo medieval, cuyos síntomas aparecen en ciertas *Poéticas,* como las de G. C. Scaligero y B. Varchi; la Iglesia pretendió restaurar una síntesis aristotélico-tomista, fijando las relaciones entre naturaleza y gracia. Pero tras la expansión naturalista que había significado el primer Renacimiento, esta síntesis no pareció fácilmente realizable en la ciencia, en la política y en el arte. El Barroco es probablemente la expresión de esa tensión: se mira la vida y el

[17] En España, las obras más divulgadas fueron el *De varia conmensuración,* de Juan de Arfe (Sevilla 1585); los *Diálogos* de Francisco de Holanda, en portugués (Lisboa 1541); los de Carducho (Madrid 1633) y el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (Sevilla 1649). Cf. La *Historia* de MENÉNDEZ PELAYO (t. 2).

[18] *L'idea de'scultori, pittori e architetti* (Torino1607).

[19] O.c., p. 388.

[20] *Trattato dell'Arte della Pittura* (Milano 1584).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

mundo «dramáticamente», como un gran teatro, como un juego o un espectáculo que aguarda tensamente su desenlace.

El platonismo idealista fundado por el primer Renacimiento, templado luego por el «naturalismo» de los artistas, se vio luego, si no sustituido, al menos fundido con un idealismo aristotélico que ponía en primer plano el juego del intelecto, el ingenio. A la fidelidad al objeto y la naturaleza sustituye ahora una visión o reconstrucción mental de las cosas. El artista se halla ahora liberado del empeño por reproducir e imitar, empeño que, por lo demás, no hubiera podido rebasar los extremos alcanzados por el manierismo[21]. El arte barroco nace así de un esfuerzo de inventividad, de inteligencia, de agudeza. La *argutezza* en Italia, el *ingenio* en España, el *witt* en Inglaterra, y el *esprit* en Francia son índices de suprema maestría, y se manifiestan en el juego continuo de asociaciones de sonidos, imágenes y relaciones verbales en poesía, de peripecias en el teatro, de ruptura de líneas y ondulación de superficies en arquitectura, de cambio y agitación de planos y volúmenes, en escultura, de fusión de figuras y tonos en pintura; es decir, en una pluralidad simultánea y dramática de «intenciones» en todos los órdenes de la acción artística. Más allá de la mesura clásica, de la fidelidad al modelo y a la naturaleza, el arte se libera de preocupaciones morales e históricas, y siente, sobre todo, la fiebre del ingenio, la avidez por descubrir y desarrollar aspectos inéditos que causen estupor, presentándose como un arte, si no más perfecto, sí más experto, más agudo y más hábil. De esta forma, el arte se afirma como simple «fabulosa delectatio».

Es inútil buscar, entre los escritores de la primera mitad del siglo XVII, una verdadera filosofía del arte. Lo único que puede interesarnos son los debates en torno a preceptos aristotélicos y a la libertad con que los había interpretado el genio de algunos creadores, como Lope de Vega y Tirso de Molina. Las posiciones estéticas propias del Barroco se precisan cuando se definen los problemas creados, en poesía principalmente, por el culto al ingenio, característico de la época.

En su *Examen de ingenios,* Huarte había distinguido las tres potencias, memoria, entendimiento e *imaginativa,* dando a ésta una naturaleza a-racional: «Donde hay mucho entendimiento, forzosamente ha de haber falta de imaginativa, a quien pertenece el arte de componer». En oposición al conocimiento universal y abstracto del entendimiento, Huarte atribuye a la imaginación el conocimiento de cosas concretas y singulares, describiéndola como una capacidad inventiva y de intuición que poseen no sólo los artistas, sino también los reyes y los militares: junto a la memoria de las cosas pasadas, el gobernante necesita una grande imaginativa «para ver lo que está por venir»[22]. «De la buena imaginativa nacen todas las artes y ciencias que consisten en

---

[21] R. MONTANO, o.c., p. 921.
[22] *Examen de ingenios* (Baeza 1575) c.17.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

figura, correspondencia, armonía y proporción»[23]. Pero el ingenio inventivo que un Góngora ejercitó en la metáfora[24] y un Quevedo en el juego de conceptos no tuvo un teórico comparable al ingeniosísimo BALTASAR GRACIÁN. La agudeza es para él la fuente del supremo placer estético, la noción genérica que abarca todas las especies de excelencia estilística. «Déjase percibir, no definir». «Lo que es para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto»[25]. El arte pertenece al entendimiento, pero a una zona particular del entendimiento que se denomina ingenio, y se caracteriza por la *agudeza,* a la que él llama también «concepto»[26]. Distingue Gracián entre juicio e ingenio, entre sindéresis y agudeza[27]: ésta es lo esencial del arte literario, y consiste en expresar el pensamiento mediante objetos que se presentan como equivalentes suyos, objetos lejanos entre sí y puestos en correlación de concordancia o de oposición en un acto único, audaz, rápido y sintético de la mente[28].

En Francia, donde los poetas de la *Pléyade* habían realizado una verdadera *Défense et Illustration de la Langue,* promoviendo el cuidado de la forma y la invención, y donde el agudo Montaigne, en una admirable página de sus *Ensayos,* describía el poder de la imaginación[29] y en otra reconocía que «la gran poesía, la divina, está por encima de las reglas y de la razón»[30], las tendencias más propiamente barrocas (que no respondían al temple más característico del genio nacional) se resolvieron a principios del siglo XVII en el *preciosismo,* que pronto sería combatido y extirpado por los grandes maestros del clasicismo. Casi al mismo tiempo que en España aparecía el *Examen de ingenios,* en Inglaterra se publicaba el *Euphues,* de Lyly (1579) (que había de dar nombre al «eufuismo»), y la *Apologia,* de Sidney (1580), obras que deter-

---

[23] *Ibid*., c. 11: «Éstas son poesía, elocuencia, música, saber predicar, la práctica de la medicina, matemáticas, astrología, gobernar una república, el arte militar, pintar, trazar, escribir, leer, ser un hombre gracioso, apodador, pulido, agudo *in agibilibus* y todos los ingenios y maquinamientos que fingen los artífices...».

[24] La notable crítica, tan elogiada por Menéndez Pelayo, que del culteranismo hizo Juan de Jáuregui en su *Discurso poético* (Madrid 1623), está viciada por criterios contenidistas de la estética «clásica».

[25] *Agudeza y arte de ingenio* (Madrid 1642) disc. 22: «El entendimiento, pues, como primera y principal potencia, álzase con la prima del artificio, con lo extremado del primor, en todas sus diferencias de objetos. Destínanse las artes a estos artificios, que para su composición fueron inventadas... De aquí se saca con evidencia que el concepto, que la agudeza, consiste también en artificio, y el superlativo de todos...».

[26] *Ibid*.

[27] *El héroe* (Huesca 1637) primor 3: «Es el juicio trono de la prudencia, es el ingenio esfera de la agudeza; cuya eminencia y cuya medianía deba preferirse, es pleito ante el tribunal del gusto. Aténgome a la que así imprecaba: «Hijo, Dios te dé entendimiento del bueno». La valentía, la prontitud, la sutileza de ingenio, sol es de este mundo en cifra; si no rayo, vislumbre de divinidad».

[28] L. ANCESCHI, *La poetiche del Barocco letterario in Europa,* en *Momenti e Problemi*... I p. 505.

[29] *Essays* (1580) I c.21.

[30] *Ibid*., I c.37.

minaron la iniciación de un nuevo gusto; un gusto aristocrático y refinado que daba valor a la expresión en cuanto expresión original y exquisita. El primero definía el arte del *witt*[31], distinto de la *wisdom,* como un arte de *pleasant conceits,* mientras el segundo concebía la imitación poética como una transfiguración del mundo mediante una iluminación platónica que exaltaba la realidad de la experiencia y se resolvía en el brillo excepcionalmente ornamental de la forma. Con temple más filosófico, Francis Bacon, para quien un pintor nunca podría componer un rostro más bello que los rostros reales a no ser por un *azar feliz*[32], definía el arte como un *lusus ingenii,* una capacidad para asociar cosas que la naturaleza mantiene separadas[33], de modo que, así como la ciencia hace uniones legales entre objetos semejantes por naturaleza, el arte realiza matrimonios ilegítimos y divorcios irregulares[34].

Fue en Italia donde la tensión cultural representada por el Barroco se hizo más patente y donde hoy podemos hallar más testimonios de la crisis, cuyo fundamento era la imposibilidad de restaurar el antiguo equilibrio entre naturalismo y vida moral. Frente a las posturas extremas, representadas por el hedonismo estético de un Marino y el moralismo rígido de un Famiano Strada, autores como Sforza Pallavicino y Emanuele Tesauro representaron un equilibrio buscado a un nivel superior de especulación, pretendiendo (como decía el primero de ellos) iluminar estas cuestiones «con el sol de la filosofía». El jesuita (luego cardenal) SFORZA PALLAVICINO, en su tratado *sobre el bien,* atribuye a la poesía un conocimiento prelógico, el de las *primeras aprehensiones,* que se distingue de las otras dos especies de conocimiento, que son el *juicio* y el *discurso*. «La belleza no agrada en cuanto *afirmada,* sino en cuanto vista o *aprehendida* vivamente»[35]. Quien lee a Virgilio y Homero recibe placer aunque no conozca si sus relatos son verdaderos o falsos, y el que asiste a un espectáculo teatral se deleita aunque sabe que no son reales las cosas que suceden en la escena. Cuanto más viva es la imitación poética, agrada más, porque es más viva la aprehensión, y, consiguientemente, más violentos los afectos suscitados. La poesía, mediante las imágenes y primeras aprehensiones, conmueve y deleita; y, aunque no le acompañe la verdad de los juicios, es estimable por aquella delectación y aquella fuerza afectiva. Pallavicino en cierto modo va más allá que Aristóteles, en cuanto afirma que la poesía puede echar mano aún de lo *inverosímil,* con tal que las imágenes creadas por la fantasía sean tan vivas que provoquen la emoción. Desligando así la fuerza emotiva de lo *verosímil,* establece una distinción (descuidada en las *poéticas*

[31] Una traducción inglesa del *Examen de ingenios,* de Huarte, apareció en 1594 con el título *Examination of Witts*.

[32] *Ensayos* c.42: «by a kind of felicity»; en la traducción latina del mismo Bacon se dice: «contingere oportet *ex felicitate* quadam et casu».

[33] *De dignitate et augm. scientiarum* (1609) II c.1.

[34] *Ibid*., II c.13.

[35] *Del bene* (Roma 1644) I p. 1.ª c.49-53.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

precedentes) entre poesía y oratoria, puesto que, a diferencia del poeta, el orador no necesita sólo impresionar y conmover, sino también comunicar una verdad y hacerla creer. Tal vez esta actitud de compromiso entre el esteticismo marinista y el rigorismo moral no estaba en Pallavicino fundamentada en una conciencia muy clara de la calidad intrínseca de todo valor natural, puesto que en una obra posterior sobre estilística[36] se deja llevar por escrúpulos éticos y didácticos, y, pretendiendo filosofar más elevadamente, como él dice, asigna al poeta el oficio de «illuminar la nostra mente nell'esercizio nobilissimo del *giudicare* e così devenir nutrice della filosofia, porgendole un dolce latte». Más fiel que Pallavicino a las tendencias del momento histórico, el ex-jesuita turinés Emanuele Tesauro fue (como Gracián en España) el continuador de la investigación, típicamente barroca, sobre las reglas de la agudeza. En su *Cannochiale aristotelico* (1654) acentúa el fin intrínseco de la poesía: el deleite intelectual que produce el ingenio, liberándonos «de la náusea de las cosas cotidianas». La excelencia de las artes (dice en otra obra)[37] está en que «hacen ver efectos estupendos y casi milagrosos, de tal suerte que no parecen obras humanas, sino divinas». Sensible al genio de Marino, como Gracián al de Góngora, no acepta para la poesía una reglamentación del juego metafórico, que sería más propia de la oratoria. Por una parte, quiere liberar a la poesía del puro formalismo marinista, de la «mera nobile buffoneria»; pero, por otra, reivindica la autonomía de la poesía con más resolución que S. Pallavicino. Lo que para éste es el conocimiento sensible de las *primeras aprehensiones,* para Tesauro es la metáfora o lenguaje figurado, que debe «complacer al intelecto con la significación ingeniosa» y convertir la gramática en poesía[38]. La metáfora debe significar algo, referirse a realidades, enseñar sutiles conocimientos; pero, como las aprehensiones vivaces y conmovedoras de Pallavicino, las metáforas de Tesauro deben «poner ante los ojos una persona pintada con una o dos palabras».

Como se ve, el estudio paralelo de las *Poéticas* del siglo XVII muestra cómo viven en todos los países (con ciertas diferencias de cultura nacional) los mismos motivos en un movimiento concorde. Por esas mismas fechas, Descartes publicaba el *Discurso del método* (1637) y los *Principia philosophiae* (1644), obras que revelaban la crisis del dogmatismo tradicional, la crisis de los *idola tribus* e *idola theatri* que Bacon había denunciado, e instauraban una filosofía nueva, un modo inédito de pensar que intentaba tomar a las matemáticas su

---

[36] *L'Arte dello Stile* (Bologna 1647).

[37] *La Filosofía morale derivata dall'alto fonte del grande Aristotele stagirita* (Torino 1670).

[38] *Ibid*., I.16 c.9: «La impropiedad en la locución es vergonzosa al gramático cuando la impropiedad es hija de su ignorancia; pero el que por galantería rompe las leyes gramaticales hace una mala gramática, pero no es un mal gramático. Antes el error se muestra tal vez *ingenio*, y la impropiedad viene a ser *figura* cuando dice una cosa el gramático y quiere que se entienda otra; como en la *metáfora*, que cuanto pierde de *propiedad* adquiere de *ingenio* y la *gramática* se hace *poesía*.

rigor analítico y su método deductivo. Los principios de la estética barroca sobre el *ingenio,* la *imaginación* y el *gusto* no podían ya quedar abandonados al olvido. Pero, en el ambiente creado por el enorme progreso de las matemáticas (Kepler, Newton, Descartes, Pascal, Fermat, Leibniz...), el nacimiento de una filosofía que buscaba la certeza de la geometría iba a constituir una fascinante tentación para implantar su legalidad en todos los terrenos de la cultura. El racionalismo invade también el campo del arte y de la poesía, procurando asignar a la imaginación artística un estatuto que participe de su rigor metodológico y de la claridad y firmeza de sus certidumbres.

LA ESTÉTICA RACIONALISTA

El mundo cristianizado había acogido en sí (aunque en parte combatiéndola) la herencia clásica como elemento esencial de su síntesis sobrenatural, y gradualmente vino a reconocer la autonomía del valor natural, enriqueciéndose con él y enriqueciéndolo consigo en el acto mismo en que lo mantenía subordinado[1]. Esto se verificó también en cuanto se refiere al mundo estético. En cuanto valor autónomo, reconocido en la doctrina de los grandes pensadores medievales, el arte no podía hallar una *teoría* suficiente mientras la reflexión filosófica no lo definiera específicamente (y no solamente en cuanto *ars* genérica) y mientras no descubriera su vinculación con la belleza; es decir, mientras la vida cultural y social, sólidamente unitaria, de la Edad Media no creara tensión alguna que obligara a esa rigurosa reflexión. Sólo cuando el arte, fundido ya con la belleza, empezó a ser sentido y cultivado de hecho como valor independiente (y no obstante el empeño de grandes sectores de la cultura por asignarle fines morales y religiosos) fue cuando se hizo posible un desenvolvimiento más completo y sistemático de la estética y una reflexión filosófica sobre el arte como actividad creadora.

Mientras se iba llegando a esa situación cultural, en los siglos XVII y XVIII se perfilaron dos tendencias: una corriente universalista, la del racionalismo cartesiano, continuado por Spinoza, Leibniz y Wolff, insistía en el aspecto de sistema racional, en el que forzosamente debían incorporarse las ideas estéticas; la otra tendencia, sostenida firmemente por Hume, partía del sentimiento o percepción sensible individual y exigía que la teoría de la realidad se derivara de lo que ésta anunciaba. Hay que reconocer que, no obstante el trascendentalismo de una fe cristiana que exigía continuamente el sacrificio o la sublimación del sentimiento y la superación del testimonio de los sentidos, el individualismo empirista no era, en cierto aspecto, sino consecuencia de una religión que colocaba al ser humano individual y a su salvación por encima de todos los valores del universo. Las dos corrientes —metafísica y empirista,

[1] C. Mazzantini, *Estetica cristiana,* en *Grande Antologia Filosofica* t. 2 p. 245.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

racionalista y sensualista— van a avanzar al mismo tiempo, oponiéndose o conjugándose, a lo largo de estos dos siglos, para terminar ensayando en Kant una reconciliación.

La sensibilidad estética de los filósofos racionalistas del siglo XVII fue muy escasa[2]. DESCARTES (1596-1650) no escribió estética alguna. Pero su principio de suministrar a la filosofía un método de pensamiento tan riguroso como el matemático y su ideal de pensar clara y distintamente influyó no sólo en los artistas, sino en los pensadores estéticos de su tiempo[3]. Además de su *Compendium musicae* (1618), de índole más psicológica y científica que estética[4], no faltan en otros escritos suyos algunas consideraciones interesantes: un objeto es bello, según él, cuanto menos diferentes entre sí sean sus elementos y cuanto mayor sea la proporción entre ellos. Para aprehender lo bello hace falta que el objeto aparezca claro y que, sin embargo, deje algo por expresarse. No obstante su racionalismo y su intento de introducir en las cosas del arte el espíritu matemático y subrayar el papel que desempeña el aspecto fisiológico en el proceso estético, tuvo el mérito de reconocer el misterio de la belleza, el «no sé qué» que constituye la esencia última de las grandes obras. Descartes afirmó también que «las declaraciones verdaderamente importantes están en los escritos de los poetas más que de los filósofos; y eso se debe a que los poetas escriben en el éxtasis y fuerza de la imaginación»[5].

SPINOZA (1632-1677) representa la tendencia mecanicista extrema. No dio ninguna significación al término *belleza,* clasificándola entre las cosas accidentales a las que asignamos un valor porque las deseemos[6], y no se interesó por ninguna de las artes, a excepción de la literatura (con algunas anotaciones sobre el lenguaje imaginativo) en su disertación sobre la Biblia. Pero parece que pensaba en el conocimiento estético cuando habla de la *cognitio tertii generis sive intuitiva*[7].

En los escritos de LEIBNIZ (1646-1716) hay implícita una estética que es al mismo tiempo física, psicológica, moral y cosmológica. El universo es bello, según Leibniz. Y la belleza está en el orden. Una disciplina sin rigor admite la libertad. Esta libertad acepta la belleza, y la belleza, que es orden, despierta amor. Para Leibniz, la belleza, el orden y el amor se hallan estrechamente

---

[2] K. GILBERT-H. KUHN, *Histoy of Asthetics* pp. 201-204.

[3] M. E. KRANTZ, *L'Esthétique de Descartes* (París 1882). Estudia la influencia del cartesianismo en los estetas de su siglo.

[4] «Il ne faut pas trouver étrange que la musique soit capable de si différents effets, puisque les élégies mêmes et les tragédies nous plaisent d'autant plus que plus elles excitent en nous de compassion et de douleur et qu'elles nous touchent davantage». En ese *Compendium* hace ocho observaciones concernientes al placer sensible, entre ellas una explicación del principio de la unidad en la variedad, interpretado como atención alternante a una y otra.

[5] *Oeuvres* (1902) v.10 p. 217 (cf. KRANTZ, o.c.).

[6] *Ethica* I apénd.

[7] *Eth.* II pr.40 esc.2; prop. 29 esc.; prop. 36 y 38.

unidos. El universo está compuesto de fuerzas armónicas que se desenvuelven armoniosamente sin conocerse.

Su psicología estética merece también la atención. Las *mónadas* sufren una evolución. Esa evolución, al nivel de la representación, pasa del conocimiento *vago* al conocimiento *distinto*[8]. En la representación *clara* y *confusa* hay una fase que corresponde a la representación estética: es la representación *confusa* de la perfección. Comentando a Shaftesbury en 1712, Leibniz escribía: «El *gusto,* en cuanto distinto del entendimiento, consiste en percepciones *confusas,* de las que no puede darse *razón* adecuada. Es como un instinto. El gusto está formado por la naturaleza y los hábitos». Por ser *clara,* la percepción estética se distingue de la pura sensación; por ser *confusa,* se diferencia del conocimiento racional, que siempre es *distinto*. Los artistas pueden dar juicios excelentes de las obras de arte, pero no saben *dar razón* de ellas; sobre las obras que les desagradan se limitan a decir que «les falta un no sé qué»[9].

No está claro hasta qué punto estas observaciones de Leibniz implican que él atribuía un tipo autónomo de conocimiento a la experiencia estética. Croce mantiene que Leibniz es siempre un racionalista y que, puesto que entre el conocimiento *confuso* y el *distinto* no veía sino diferencia cuantitativa, el conocimiento estético era para él sólo un *grado inferior* respecto al conocimiento racional. Todavía no alcanza Leibniz una demarcación suficientemente precisa entre sentimiento e intelecto; se puede pasar de una zona a otra. Y no sólo la contemplación estética, sino que aun los placeres estéticos se reducen a fenómenos imperfectos, puesto que son conocimientos «confusos». Hay, sin embargo, quien da una interpretación más «moderna» de Leibniz, pretendiendo que su conocimiento «claro y confuso» coincide con la «claritas extensiva» de Baumgarten y con la «idea estética» de Kant, y no puede reducirse a un simple y fracasado intento de conceptualización[10].

La estética racionalista es objetivista, es decir, vuelve a la concepción de lo bello objetivo y absoluto, sustancialmente identificado con la perfección, y es, gnoseológicamente, contenidista[11]; admite siempre la correspondencia

---

[8] Leibniz distinguió cuatro grados de conocimiento: 1) conocimiento *oscuro y confuso* formado por pequeñas percepciones «como cuando, paseándome a la orilla del mar y oyendo el gran ruido que hace, oigo el sonido particular de cada ola, por los que se compone el ruido total, pero sin discernirlos»; 2) conocimiento *claro*, pero *confuso*, como son los fenómenos sensibles (colores, etc.), que son reconocidos, pero no definidos intelectualmente; 3) conocimiento *distinto*, en que es posible una definición o explicación científica; 4) conocimiento *adecuado* o *intuitivo*, cuando todos los rasgos de los objetos son conocidos exhaustivamente y reunidos en una simple y completa visión (De *cognitione, veritate et ideis* [1684]; cf. también *Principes de la nature* 13 p. 55).

[9] *De cognitione, veritate et ideis* (1684): «At iudicii sui rationem reddere saepe non posse, et quaerenti dicere se in re quae displicet, desiderare nescio quid».

[10] Clifford Brown, *Leibniz and Aesthetics:* Philosophy and Phenomen. Research 28 (1967-68) pp. 70-80.

[11] Contenidismo que se resume en el verso de Boileau:

«Et man vers, bien ou mal dit toujors quelque chose».

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

entre las ideas, el pensamiento o la imaginación y su contenido objetivo[12]. El racionalismo penetra la estética y todas las preceptivas artísticas y literarias de la época. Racionalista es Nicolás Poussin en su epistolario, con un racionalismo casi místico, que, por otra parte, no le impide poner la meta del arte en la *delectación* y recordarnos cierta facultad misteriosa que no se logra con el estudio ni el talento. Racionalista es Boileau (1636-1711), el gran legislador de la primera época del clasicismo francés; «Aimez donc la raison...». Racionalista es Fréard de Chambray (1606-1676), que en su *Paralelo de la arquitectura antigua con la moderna* hace residir el placer verdadero en el entendimiento. Racionalista es Felibien (1619-1695), autor de varias obras considerables sobre estética francesa, quien, si tolera a veces ir contra las reglas, es «para seguir la luz de la razón». Racionalista es Roger de Piles (1635-1709), príncipe de los críticos de la pintura francesa, quien en su tratado *Du vrai daos la peinture,* al mismo tiempo que afirma que la pintura es «tout esprit», discrimina todos los elementos expresivos (color, dibujo, composición, expresión), para asignar a cada uno matemáticamente la parte que le corresponde en la obra maestra.

Al fin del siglo, el racionalismo va adquiriendo un tinte cada vez más moralizador, permitiendo más fácilmente concesiones al sentimiento. Contra el imperio de la razón y del «buen gusto» entendido como facultad intelectiva, van surgiendo resistencias cada vez más sensibles, sobre todo en las artes plásticas. Incluso en Francia se empezaba a echar de menos una mayor libertad; se reprochaba al gran pintor nacional su arcaísmo y Roger de Piles empezaba a mostrar aprecio de algunos maestros holandeses tan poco «clásicos» como Rembrandt. Cada vez se oía y se escribía más sobre los derechos de la imaginación y del sentimiento. Pero, como observa Benedetto Croce, todavía, en las primeras décadas del siglo XVIII , las palabras *«gusto, ingenio, imaginación, sentimiento* y otras análogas representan no nuevos conceptos científicamente poseídos, sino palabras nuevas que respondían a impresiones vagas; *problemas* a lo sumo, no *conceptos; presentimientos* de territorios por conquistar, no conquista y toma de posesión efectiva»[13].

En el siglo XVIII siguió, al principio, dominando la razón, pero ahora penetrada por un sentido más *crítico*. Paulatinamente se fueron tolerando y luego reconociendo las reacciones del sentimiento contra la razón, hasta se admitieron las incursiones de fuerzas irracionales. El ideal del *honnéte homme* fue sustituido por el ideal del filósofo, erudito enamorado de la razón práctica y poseído de fe en el progreso de la humanidad[14].

---

[12] Por otra parte, el cartesianismo, como nota H. Kuhn, al insistir en la correspondencia entre el objeto y el percipiente, abría una puerta a la psicología de la experiencia estética *(Aesthetics:* Encyclop. Britann., ed. 1968).

[13] *Estética* p. 228.

[14] Sobre la estética francesa de esta época véase ARSÈNE SOREIL, *Introduction à l'histoire de l'Esthétique française. Contribution à l'etude des thèmes littéraires et plastiques en France de*

En 1719, el abate Du Bos (1670-1742) publicaba sus *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture,* de pensamiento bastante original. Establecía una comparación entre las diversas artes y, por primera vez en Francia, se atrevía a decir no sólo que el fin del arte era la *delectación* (lo cual ya lo había dicho Poussin), sino que el mejor juez no es la razón, sino el *sentimiento*. Querer juzgar una pintura por la razón es querer medir un círculo con una regla. Este criterio merecía para él el nombre de «sexto sentido». El inconveniente del arte alegórico es que la alegoría nos aleja de la realidad. El arte debe acercarnos a ella, aunque debe guardar cierta distancia; naturalismo, sí, pero no ilusionismo. La creación depende del *genio* del artista, y en su formación influyen el clima, la tierra y la sociedad. Du Bos anuncia, pues, lo que respecto al sentimiento dirán en seguida los empiristas ingleses y luego los psicologistas, pero además anuncia la estética sociológica.

Más racionalistas, y, por tanto, menos «modernos», deben considerarse los tratados sobre lo bello de Crousaz (1715) y del P. André (1675-1764). El *Essai sur le benu* de este jesuita cartesiano y malebranchista fue un discurso a la academia de Caen con más clasificaciones que metafísica. Según él hay una belleza trascendental e independiente de toda institución, y otra belleza relativa e instituida. Desde otro punto de vista, hay una belleza sensible y otra inteligible. La belleza sensible, que es la que puede interesar a la estética, puede ser (conforme a la primera clasificación) *esencial, natural o arbitraria;* sólo esta última se deja sistematizar por las reglas y el gusto de los hombres.

Igualmente famoso, quizá por su brevedad y claridad, se hizo también el tratadito, de Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits* à *un même principe* (1746): este principio es el de la *imitación;* pero, sacando partido del concepto aristotélico de lo *posible,* Batteux sostenía que el arte debe representar no cualquier realidad, sino el más alto grado de perfección que nuestra mente puede concebir. La diferencia entre el arte y la realidad es efecto de la selección y combinación realizada por el artista, que parte siempre de la observación de la realidad, de toda realidad, ya que el genio, como la tierra, no puede producir nada cuyas semillas no haya recibido. En el curso de su exposición, Batteux da a entender que imitar la naturaleza es ser *natural,* en el sentido de no violentar el humano sentido común.

El racionalismo se difundió, como es sabido, por todos los países europeos. En Italia, Gravina (1664-1718), en su *Ragion poetica,* rechaza la imitación de los autores antiguos y quiere aplicar el método cartesiano a las obras de imaginación. Subraya la importancia de esa «mágica, pero saludable» imaginación, de ese «delirio que ahuyenta las locuras» propio de la poesía, pero al mismo tiempo afirma que ésta, «con la delectación de la novedad y de la maravilla, debía introducir en la mente de los vulgares la verdad y los conocimientos

---

la Pléyade au XVIII s. 2.ª ed. (Bruxelles 1955). Sobre la estética francesa del s. XVIII (Batteux, Du Bos, André...) véase «Studi di Estetica», n. 3 (1978-1980).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

universales». El poeta debe ser fiel al ideal de la belleza, pero también debe adaptarse a las exigencias del tiempo en que vive. MURATORI (1672-1750), en sus célebres obras sobre la *perfecta poesía* y el *buen gusto*[15], destaca al papel de la fantasía, facultad «aprehensiva inferior» que, sin investigar si las cosas son verdaderas o falsas, se limita a *aprehenderlas* (como ya lo había sostenido en 1644 el cardenal Sforza Pallavicino), conformándose con «representar» lo bello, dejando la misión de analizarlo a la «aprehensiva superior» o intelecto. Pero, como todos los de su tiempo[16], no podía menos de someter la imaginación a la inteligencia como «amigo de autoridad» destinado a regular su ejercicio, e incluso llegaba a reducirlo a la razón, definiendo el ingenio poético como «aquella cualidad y fuerza activa con la que la inteligencia recoge, une y vuelve a encontrar las semejanzas, las razones y las relaciones de las cosas». La tarea de la imaginación es seleccionar entre los materiales que ofrece la naturaleza. Por lo demás, el gusto es relativo y depende de las circunstancias históricas.

Muratori (junto con Gravina y los franceses Boileau, Rapin, Le Bossu, etc.) es el que más influye en la obra del español LUZÁN, destinada a alcanzar una grande y eficiente difusión en su patria. Sus *Ragionamenti sopra la poesia* se publicaron por vez primera en Roma, en 1725. En esa obra se pretende que «el fin de la poesía es el mismo que la filosofía moral», aunque admite que puede haber poesía que sólo se proponga el simple deleite poético.

No vamos a alargar la reseña de estos autores, más o menos penetrados de racionalismo, en muchos de los cuales se notan, sin embargo, los síntomas de la crisis, cuya solución va a desembocar en el nacimiento de la estética como ciencia. Hacia mediados del siglo, la afirmación de la primacía del sentimiento en materia de belleza y de arte[17] es una tesis generalmente afirmada, aunque nadie sepa aún cómo probarla. Esta incertidumbre hace más urgente la doble tensión (hedonismo-moralidad, razón-sentimiento) que constituye el meollo del problema. Por una parte, el aspecto hedonista del arte se ha evidenciado hasta el punto de minar la tradicional concepción moralizadora; por otra, frente al imperio de la razón, se alzan ahora el sentimiento y la imaginación reclamando una definición de sus derechos y fronteras, pues se ha adquirido conciencia de que en la percepción de la belleza y en la creación artística hay algo irreducible a lo racional.

---

15 *Della Perfetta Poesia italiana* (Modena 1706); *Delle Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti* (Venezia 1708).

16 B. CROCE, *Estetica* pp. 250ss.

17 La primacía del sentimiento en estética es afirmada también por Montesquieu (1689-1755) en su *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art* escrito para la *Enciclopedia* de Diderot y que apareció sólo después de la muerte de su autor.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Segunda Época

El nacimiento

Tras una gestación que ha durado dos milenios, la estética va a nacer en Occidente como ciencia bajo el último impulso de ciertas aportaciones de la psicología del siglo XVIII . La cultura renacentista había realizado un paso importante: la vinculación del arte con la belleza. A principios del XVII la filosofía racionalista se interesó por cuestiones de carácter psicológico; cuestiones que podrían formularse así: la razón no puede explicar por sí sola la creación artística; los juicios de gusto son inmediatos y prescinden de todo razonamiento; en la obra de arte queda implicada una interpretación del universo que interesa a un tipo de conocimiento *sui generis* que no es racional, sino intuitivo. No obstante el pretendido imperio de la razón, hay otra energía que parece escapar a ese dominio: el *gusto,* facultad crítica referente a lo bello.

Al principio, el racionalismo había pretendido identificar la razón con el gusto; pero a lo largo del siglo ilustrado se fue haciendo evidente la independencia de ambas funciones. Al gusto, del que tanto se había hablado en el siglo XVII, se le vio ahora relacionado con otra facultad que se llamó *sentimiento*. Y según fueron reconociéndose derechos a esta facultad, fue manifestándose la vertiente *subjetiva* del hecho estético y admitiéndose cierto relativismo en los *juicios de gusto*. Simultáneamente, el arte y el sentimiento de lo bello se fueron separando del orden de lo *perfecto,* de lo bello normativo; se fue propagando la afición a lo inacabado, a lo sugestivo, a lo característico, y se fue otorgando al arte el derecho de deformar la realidad. Ciertos matices del encanto poético —la *gracia,* lo *sublime,* el *no-sé-qué…*— se iban perfilando, al mismo tiempo que exigían su integración justa en el universo estético.

PRESAGIOS DE UNA NUEVA CIENCIA

Mucho antes de que los empiristas escoceses formularan sus tesis, Francis Bacon (1561-1626) había ya reservado una facultad especial para la actividad

artística al asignar la ciencia al entendimiento; la historia, a la memoria y la poesía, a la imaginación o fantasía[1]. Eran las tres facultades fundamentales que antes que el mismo canciller inglés había descrito y contrapuesto Juan Huarte en su *Examen de ingenios,* aunque sin reservar la *imaginativa* exclusivamente para la invención artística. Fuera de esa célebre clasificación de las disciplinas humanas y alguna otra anotación original sobre el juego del ingenio[2], la influencia del medio ambiente y el «genius temporis», nada más puede hallarse en Bacon que interese directamente a la historia de la estética. Pero su hallazgo de la «fantasía» fue explotado un siglo más tarde por un pensador original e independiente: el italiano Juan Bautista Vito.

Dejando de lado el concepto de mímesis artística y entendiendo la *fantasía* de una manera nueva, VICO (1660-1744) «penetró en la verdadera índole de la poesía y del arte y descubrió, por decirlo así, la ciencia estética»[3]. Su obra fundamental, *Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones,* publicada en 1725, fue reeditada con muchas enmiendas y adiciones en 1734, y en el año de su muerte (1744) apareció la tercera y definitiva edición[4].

Por lo que se refiere a la estética (ya que la obra interesa primariamente a los historiadores), lo más importante de ella es la contraposición que establece entre poesía y filosofía, atribuyendo la primera a la fantasía y la segunda a la razón. Otros contemporáneos habían afirmado más o menos explícitamente esta tesis, pero Vico lo hace de un modo insistente y obsesivo, radicalizando en cierto modo esa intuición, de la que hace uno de los pilares de su interpretación histórica. Según él, la fantasía es tanto más fuerte cuanto más débil es el raciocinio[5] y la poesía es tanto más verdadera cuanto es más individual, como la filosofía es tanto más verdadera cuanto es más universal. Los mitos se concibieron antes que los conceptos filosóficos universales. «Los primeros hombres, como niños del género humano, no siendo capaces de formar géneros inteligibles de las cosas, tuvieron por necesidad natural que fingir caracteres poéticos, los cuales son géneros o universales fantásticos para reducir a ellos, como a modelos verdaderos o a retratos ideales, todas las especies particulares semejantes a cada uno de los géneros»[6].

Hay períodos históricos en los que predomina la imaginación, y otros en los que domina la reflexión; pero es en aquéllos donde el arte se desarrolla. «La poesía nació por un humano defecto de raciocinio; y tan sublime fue, que ni las filosofías, artes, poéticas y críticas que le siguieron fueron no ya mejores, sino ni

---

[1] *De dignitate et augmentis scientiarum* II c.13.
[2] Cf. *supra* pp. 84-85.
[3] B. CROCE, *Estética* p. 250. Cf. también, del mismo Croce, *La filosofía de G. B. Vico* (Bari 1920); E. CHIOCHETTI, *La filosofía de G. B. Vico* (Milán 1935).
[4] Editada en castellano por la Edit. Aguilar (1956) en 4 vols.
[5] L.1 c.36 p. l85.
[6] L.1 c.60 p. 209.

siquiera iguales; de ahí el privilegio por el cual Homero es el príncipe de todos los poetas sublimes o heroicos tanto por el mérito como por su época»[7].

La imaginación del poeta es la expresión natural de la infancia. El poeta es un ser privilegiado que mantiene el recuerdo y la frescura de sus sentimientos infantiles con toda espontaneidad[8]. Por eso el primer lenguaje fue mímico, y luego musical y poético; más tarde llegó el lenguaje vulgar y convencional. Como corolarios a estos axiomas, Vico hace agudas observaciones sobre la necesidad y origen de los tropos, las imágenes, las comparaciones, las metáforas, las hipotiposis y demás figuras de la elocución poética.

La materia propia de la poesía es «el imposible creíble»; por eso tiene su propia y específica verdad. «Si bien se piensa, la verdad poética es una verdad metafísica, frente a la cual la verdad física que no se conforme con aquélla debe ser tenida por falsa»[9]. El genio poético es un don de la naturaleza, un don insustituible por la industria o el esfuerzo[10].

Con esta teoría estética como con las otras obras suyas, Vico no logró formar escuela, porque su pensamiento filosófico estaba siempre envuelto en una especie de simbolismo histórico[11] y porque muchas de sus interpretaciones sobre las leyendas de la antigüedad, sobre el origen de las costumbres e instituciones, a base de etimologías frecuentemente gratuitas, tuvieron que resultar insostenibles frente a una rigurosa crítica histórica.

LOS EMPIRISTAS DEL SIGLO XVIII

Las obras de los empiristas ingleses se caracterizan por una conexión constante entre el esteta y el moralista y por su posición psicológica ante los problemas, posición que ya había sido iniciada por Locke en pleno racionalismo europeo[1].

---

[7] L.2 c.1 p. 384.

[8] «Los niños imitan con gran maestría; por ello puede observarse cuánto se divierten imitando todo lo que son capaces de aprender. Este axioma muestra que en infancia el mundo se compuso de naciones poéticas, ya que la poesía no es sino imitación. Este axioma dará el siguiente principio: Todas las artes de lo necesario, de lo útil, de la comodidad y del humano placer en buena parte se descubrieron en los poéticos, antes de la venida de los filósofos, pues las artes no son sino imitaciones de la naturaleza y, en cierto modo, poesías reales» (1.1 sec. 2 c.52 pp. 215-217).

[9] L.1 sec. 2 c.47 p. 205.

[10] «Lo que los hombres no reciben de la naturaleza en algún aspecto, lo alcanzan por industria mediante un obstinado esfuerzo; pero en la poesía es imposible de hecho lograr con industria lo que no da la naturaleza. Este axioma demuestra que los primeros poetas lo fueron por naturaleza, pues la humanidad gentil fue fundada por la poesía, y de ella surgieron todas las demás artes» (*ibid*., pp. 213-214).

[11] B. Croce, *Aesthetica in nuce* pp. 35ss.

[1] Sobre la estética de los empiristas véase Mario Rossi, *L'Estetica dell'Empirismo inglese* (Firenze 1944) 2 vols.; F. Mirabent, *La estética inglesa del siglo xviii;* public. en *Estudios esté-*

Aunque por su carencia de rigor filosófico no es frecuente clasificarlo entre los pensadores de la estética, ADDISON (1672-1719) puede considerarse como uno de los iniciadores del empirismo por su tendencia al método analítico y psicológico, el contenido de sus argumentos y cierta complacencia con la teoría asociacionista. Sus investigaciones fueron apareciendo en las columnas del *The Spectator* (1711-1712) y luego publicadas aparte con el título de *Ensayo sobre los placeres del gusto (The Pleasures of the Imagination),* que Menéndez Pelayo califica de «el primer tratado estético de algún valor». Influido por Locke, Addison afirma la inmediatez del sentido de belleza, que emite su juicio sin inquirir las causas. Este sentido se adscribe a la imaginación o fantasía, facultad que acompaña a las percepciones sensibles, especialmente a las de la vista, que Addison compara con un «tacto delicado». Tiene observaciones atinadas sobre la relatividad del sentido estético, sobre su subjetividad. La emoción estética, que, según él, es un gozo que se difunde por todas las facultades del alma, se produce por tres fuentes; la grandeza, la singularidad o novedad y la belleza. Prefiere la hermosura de la naturaleza a la del arte. En las obras del arte, además de la fantasía, interviene el intelecto, y su apreciación nos causa placer al confrontar las ideas con los objetos, la ejecución con la realidad; de manera que los placeres de la imaginación son «primarios» cuando provienen de la inmediata contemplación (como es el caso de la naturaleza), y «secundarios» cuando se producen por confrontación (como es el caso del arte). Addison aborda todos los temas estéticos de la época sin gran originalidad: la imaginación, el genio, el humor, lo sublime, lo trágico, la risa, demostrando en todo su cultura clásica con ciertos matices de modernidad.

Influenciado por Locke, LORD SHAFTESBURY (1670-1713) se esforzó por ennoblecer el sentimiento, manteniendo siempre una optimista creencia en la inclinación natural del hombre hacia la belleza y hacia la virtud, por ser ambas fundamentalmente la misma cosa[2]. Toda su doctrina es una especie de restauración del platonismo[3]. En él pueden hallarse los conceptos de belleza formal

---

ticos y otros ensayos (Barcelona 1958); WALTER J. BATE, *From Classic to Romantic Premises of Taste in 18th. Century England* (1946, 2.ª ed. 1961); WALTER J. HIPPLE, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in 18th. Century British Aesthetic Theory* (1957); L. FORMIGARI, *L'Estetica del gusto nel Settecento inglese* (Firenze 1962); L. ANCESCHI, *L'Estetica dell'empirismo inglese, da Bacone a Shaftesbury* (Bologna 1958); VITTORIO ENZO ALFIERI, *L'Estetica dell'Illuminismo al Romanticismo fuori d'Italia,* en *Momenti e Problemi* II pp. 577-783; A. ÁLVAREZ VILLAR, *Filosofía del arte* (contiene ensayos sobre Addison —con traducción de textos—, Reynolds, Hogarth y Burke) (Madrid 1968).

[2] Sus obras tenían el título general de *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (London 1699-1713), incluían: *Inquiry concerning Virtue or Merit* (1699), *Letter of Enthusiasm* (1708), *Sensus communis* (1709), *Judgement of Hercules* (1713); *A Letter concerning Design* apareció incluida en la edición de 1732, etc.

[3] Sobre la estética de Shaftesbury cf. J. STOLNITZ, *On the significance of Lord Shaftesbury in modern Aesthetic Theory:* The Philosophical Quarterly II n. 43 (1961) pp. 97-113; FRANCESCO PISELLI, *Shaftesbury: Estetica e Cosmologia:* Rivista di Filos. Neoescolastica 61 (1969) pp. 425-460; R. W. UPHAUS, *Shaftesbury on art: The rapsodic aesthetic:* Journ. Aesth. Art

del *Filebo* y el *Timeo,* la doctrina del número y armonía de la *República,* la concepción jerarquizada de la belleza con sus tres grados (belleza *inánime* de la naturaleza y del arte, belleza *moral* y *espiritual* de las formas capaces de dar forma, propias del espíritu del hombre y de sus acciones, y belleza *trascendente,* suprema y creadora), exactamente como en *Fedro* y en el *Convite;* y, sobre todo, la tesis fundamental del καλοκαγαθόν: la identificación de lo bello con lo bueno («the beauty and good are still the same») y con lo verdadero («all beauty is truth»). El centro de todo este sistema estético-moral lo constituye la armonía[4]. El artista es «otro creador, un Prometeo situado debajo de Júpiter que crea un todo coherente y proporcionado con la adecuada subordinación de las partes constitutivas»[5].

Lo nuevo de este platonismo de Shaftesbury es que descubre un *sentido nuevo,* con el que percibimos la belleza; un sentido del orden y de la proporción paralelo al sentido moral y que anticipa, con sus *preconceptions* y sus *presentations,* el reconocimiento de la razón. Este sentido (aunque a veces se le llama «mente racional») hay que adscribirlo al sentimiento. En la *Carta sobre el entusiasmo,* Shaftesbury completa su teoría sobre el gusto, el instrumento valorativo en todos los momentos de la actividad artística y moral. Ese sentido es el contrario de la opinión general. Precisamente es él el que nos salva de la inseguridad de las opiniones masivas. Se caracteriza por su valor real y su inmediatez y se forma con el estudio y el ejercicio adecuado.

Para Mirabent, la originalidad de Shaftesbury está en el método seguido para explicar la formación de la conciencia moral y estética del hombre, reduciéndolas a una misma facultad. La faceta intuicionista de su obra, que culmina en su noble teoría del sentimiento moral, ha sido algo que ha influido en la historia del pensamiento humano; en Leibniz, en Herder, en Schiller, etcétera[6]. Para otros historiadores, lo verdaderamente nuevo en Shaftesbury es su doctrina del *desinterés* estético-moral; algún autor llega a afirmar que Shaftesbury fue el primero en enunciarla[7]. Las ideas de Shaftesbury, que hallaron en Berkeley, en nombre de la religión, un enemigo implacable, fueron sistematizadas por Hutcheson.

Criticism 27 (1969) n. 3, 34-348. D. TOWSEND, *Shaftesbury Aesthetic Theory*. «The Journ. of Aest. and Art Crit.» v.XLI, 2, 1982.

[4] Su tendencia platonizante le lleva, al fin, a no conceder una auténtica belleza a los objetos sensibles. Olvidando que el punto de partida de su investigación ha sido la belleza de los objetos externos para inferir la belleza de la naturaleza, acaba negando aquélla: Las cosas externas son *shadow of beauty.*

[5] «Such a poet is indeed a *second Maker,* a just Prometheus after Jove. Like that sovereign artist or universal plastic nature, he forms a whole, coherent and proportioned in itself, with the subjection and subordinacy of constituent parts» (*Soliloquy or Advice to and Author,* en *Characteristics* [ed. 1963] III,I p. 136).

[6] MIRABENT, o.c. p. 130.

[7] R. L. BRETT, *The third Earl of Shaftesbury* (London 1951) pp. 139-140. Cit por F. PISELLI, o.c. p. 453.

HUTCHESON (1694-1746), discípulo del anterior, es el primer filósofo moderno que incorpora una doctrina estética en el contenido de su filosofía[8]. Se inspira también en el pensamiento de Locke, pero se separa de él, distinguiendo claramente dos facultades: la sensibilidad y la inteligencia. Divide la sensibilidad en sentido exterior e interior. El *sentido interior,* intermediario entre la sensualidad y la racionalidad, es el que capta la belleza «a la vista de objetos en los que la uniformidad se halla unida a la variedad». Coincide con el sentido moral en ser desinteresado, innato y universal. Factores como la costumbre, la educación y el ejemplo tienen sólo poder secundario sobre él. Hay dos bellezas: la *original* y absoluta y la *comparativa* o relativa. La primera no hace referencia a ningún modelo, la segunda se funda en la fiel imitación de un modelo. La belleza dice siempre relación al sentimiento que cada individuo tiene de ella, y, sin embargo, su universalidad permite hablar de ella como algo absoluto. Tiene un fundamento objetivo: la uniformidad en la variedad; y se resuelve en finalidad, ya que una inteligencia gobierna el universo. Pero al mismo tiempo es subjetiva, puesto que depende del sentido interno, incluso de una sensación. Acentuando, en oposición a Shaftesbury, el carácter psicológico de ese *sentido interno* y su validez universal e inalterable, Hutcheson hace sentir la urgencia de una antinomia que resolverá Kant.

David HUME (1711-1776) fue tal vez el más célebre pensador de la escuela de Locke. En su *Tratado de la naturaleza humana*[9] muestra ya su subjetivismo relativista. «La belleza, como el ingenio, no puede ser definida, sino que se distingue sólo por un gusto o sensación». El elemento subjetivo entra como algo esencial en la belleza[10]. «Nos dicen que la belleza es un orden y construcción de partes que, sea por la constitución primaria de nuestra naturaleza, sea por la costumbre o por el capricho, resulta apropiada para dar un placer y satisfacción al alma. Esto es el carácter distintivo de la belleza y forma toda la diferencia entre ella y la deformidad, cuya tendencia natural es producir disgusto. Dolor y placer, por consiguiente, no sólo son concomitantes necesarios de la belleza y la deformidad, sino que constituyen su misma esencia». Si el sentimiento estético no se refiere a nada fuera de sí mismo, todo el problema estético se sitúa en el *criterio de gusto (Standard of Taste).* Y Hume parece vacilar cuando se trata de definir un criterio que, exigiendo universalidad, permita cierta variedad de gustos; unas veces habla de la uniformidad de la na-

---

[8] *Inquiry concerning Beauty* (London 1725) es su única obra propiamente estética; pero sus restantes obras filosóficas, especialmente las concernientes a la ética, se coordinan bien con el contenido de la primera.

[9] Sus dos obras principales, *Treatise of Human Nature* (London 1739-40) y *Essays Moral, Political and Literary* (Edinburgh 1741), reaparecieron refundidas —entera o parcialmente— durante su vida. Además escribió *Philosophical Essays* (1740), llamados luego *An Inquiry concerning Human Understanding; On Tragedy* (1757); *On the Standard of Taste* (1757), etc.

[10] «Beauty and worth are merely of a relative nature, and consist of an agreeable sentiment produced by an object on a particular mind» *(The Sceptic* p. 186).

turaleza humana; otras, de la experiencia estética; otras, de la fineza de gusto como don natural.

Radicalmente, la mayor parte del placer de la belleza surge de la conveniencia. No es un agrado que interesa directamente a los sentidos, sino propiamente a la imaginación, y se produce por una especie de *simpatía*. La conveniencia o utilidad *(fittnes)* interesa directamente al que goza del objeto; por ejemplo, el propietario de una hermosa casa. Pero quien goza de la hermosura de esa casa es el que por *simpatía* aprecia esa conveniencia o utilidad. Por consiguiente, sólo mediante la *simpatía* puede darse el sentido de lo bello en el espectador[11]. Igualmente, la belleza corporal radica en la salud y el vigor aparentes, pero sólo por la *simpatía* gozamos estéticamente de un cuerpo así conformado. Un edificio hermoso nos gusta aunque nadie lo habite nunca.

Hume explica la ley de la coherencia estética, la de la unidad de la acción dramática por ejemplo, por la asociación de las ideas. En general, se interesa más en buscar la razón de las reglas *racionales* que regían el arte europeo de su siglo que en plantearse la cuestión de su validez. No obstante, en él se hallan ya inicios de una nueva mentalidad estética.

Edmund BURKE (1729-1797), un irlandés que había de distinguirse en el ensayo político, en la historia y en la vida política, escribió en su juventud una obra importante de psicología estética: *A philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful* (1756)[12]. Su método es la observación directa de los hechos respetando las condiciones naturales en que se presentan. En la cuarta edición (1764) introdujo un ensayo sobre el *gusto*. Aunque no se atreve a definirlo, lo hace depender de diversas causas; influye, sin duda, la capacidad para captar semejanzas y relaciones entre las cosas: «En suma, el *gusto*... no es una idea simple, sino compuesta, parte de los placeres primarios de los sentidos, parte de los placeres secundarios de la imaginación y parte de las condiciones que deduce de ellos la razón acerca de sus varias relaciones, y también acerca de las pasiones, costumbres y acciones humanas».

Su psicología estética tiene como clave la distinción entre lo sublime y lo bello. La emoción de lo sublime va mezclada con cierta pena deleitosa *(delightful horror)*. Esta inclusión del displacer en la percepción de lo sublime es una de las notas más originales de Burke. Enumera las notas de lo sublime, reduciendo su sentido subjetivo al instinto de la propia conservación y al temor de la muerte. Muchas de sus ideas serán aprovechadas por Kant.

---

[11] Bosanquet ve en esta teoría de la *simpatía* una anticipación aproximada de la *finalidad sin fin* de Kant y de su *placer desinteresado*.

[12] Trad. esp.: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (Alcalá 1807).

En cuanto a la belleza, Burke se opone a la vieja doctrina de la conveniencia y proporción[13], de la perfección y de la virtud moral, descendiendo a una concepción sensualista: «Entiendo por belleza aquella o aquellas cualidades de los cuerpos... por las que causan amor o alguna pasión semejante a él». Pero él distingue entre el amor de lo bello *(love)* y la concupiscencia *(desire)*. Con sensibilidad de fisiologista va enumerando las cualidades de los objetos bellos: pequeños, suaves al tacto, variados, pero no angulosos; delicados, bien coloreados, pero no deslumbrantes[14].

Burke nota la naturaleza social del arte[15], anuncia la endopatía y presiente el papel de la psicofisiología. «Proclama la actividad propia y original del espíritu, pero sabe también que el espíritu del hombre se mueve en medio de fuerzas materiales y de tendencias todavía indescifradas»[16].

Henry Home of Kames (1696-1782) en sus *Elements of Criticism* (1761) intentó fundamentar sobre motivos psicológicos cuantos problemas se plantean a la razón humana, notablemente los de la moral y el arte. Su investigación es sumamente amplia, con abundantes referencias y cuidado de la objetividad y de un método riguroso.

En cuanto al *gusto* —problema fundamental en la época—, emparenta el sentido estético con el sentido moral. Sin identificarlos, como Shaftesbury, los hace aliados. Ambos descubren lo que está bien y lo que está mal en su propio campo, y ambos se echan a perder por la moda, el temperamento, la mala educación. Kames investiga las leyes que presiden el encadenamiento de nuestras percepciones y de nuestras ideas. Distingue lo *agradable* y lo *placentero*. Esta observación, que volveremos a hallar en los primeros capítulos de la *Crítica del juicio,* y el empeño por armonizar el racionalismo con el sensualismo bastan para afirmar que, de todos los representantes del empirismo inglés, Kames es el más claro precursor de Kant.

La belleza, según él, tiene su principio en la naturaleza de las cosas. Se fija preferentemente en los objetos de la *vista,* que son los propiamente bellos; «sólo por una figura de lenguaje hablamos de bellos sonidos, de bellos pensamientos o expresiones, de bellos teoremas, de bellos acontecimien-

---

13 «Every idea of order... (is) a creature of the understanding, rather than a primary cause acting on the senses and imagination...». «Beauty demands no assistannce from our reasoning even the will is unconcerned; the appearance of beauty as effectually causes some degree of love in us as the aplication of ice of fire produces the ideas of heat or cold» (p.3.ª sec.2).

14 El fundamento de este sensualismo lo halla en la filosofía aristotélica: el deleite en el ejercicio de nuestros órganos. Para él, la base física de nuestro sentimiento de dolor y temor y, por tanto, del sentimiento de lo sublime, es un relajamiento de las fibras nerviosas; pero este relajamiento está reprimido por la reacción deliciosa que produce el ejercicio orgánico estimulado por el instinto de la propia conservación.

15 «I call beauty a *social quality;* for where women and men, and not only they, but when other animals give us a sense of joy and pleasure in beholding them... they inspire us with sentiments of tenderness and affection toward their persons; we like to have them near us» (I.X).

16 Mirabent, o.c., p. 78.

tos, de bellos descubrimientos en el arte o en la ciencia». Distingue, como Hutcheson, una belleza *intrínseca* y otra *relativa*. La primera sólo requiere un simple acto de visión; la *relativa* necesita un acto del entendimiento y de la reflexión; la *intrínseca* es última; la *relativa* es un medio que tiende a un fin. Pero, con relación al percipiente, la belleza es siempre relativa. La regularidad de un objeto no es bella sino en relación con los *sentimientos* de un espectador. Esta *empathy* es uno de los precedentes de la *Einfühlung*. En cuanto a las notas objetivas de la belleza, Kames regresa a la concepción clásica: la unidad en la variedad; en cada una de las artes, la belleza debe concebirse como un equilibrio; regresa también a la exigencia de la proporción, finalidad y utilidad. La estética de Kames es, pues, un intento de conciliar el hedonismo con la finalidad. En cuanto al criterio estético, Kames echa mano del sentido común, pero entendido siempre como el juicio de los selectos, puesto que la *delicacy of taste* es propia sólo de los que unen una finura natural a una cultura refinada.

Adam Smith (1723-1790) fue un profesor de Glasgow que escribió sobre diversos temas filosóficos, preferentemente éticos, políticos y económicos. En su *Theory of Moral Sentiments* (London 1759) prosigue la investigación de los fenómenos secundarios que había descuidado Hutcheson, porque la belleza que éste había creído descubrir en la «adaptación al fin» se problematiza si se sale de la arquitectura, de la que Hutcheson tomaba sus ejemplos. «La comodidad de una casa produce placer al espectador»; pero ¿qué utilidad hay en una estatua o en una sinfonía? La *imaginación* de la comodidad y de la utilidad es en sí el principio de lo bello más que la comodidad o la utilidad mismas. Sus observaciones más originales se hacen a propósito del *gusto,* donde sigue la teoría de Hutcheson sobre la *simpatía*. «La simpatía no surge tanto de contemplar la pasión cuanto de la situación que mueve a ésta». Simpatizamos con alguien según las condiciones de una situación. En los fenómenos de *simpatía* hay que distinguir dos clases: «los objetos considerados en cuanto nos afectan a nosotros mismos» y «los objetos considerados sin particular relación con nosotros ni con personas de cuyos sentimientos juzgamos», y a esta clase de sentimientos pertenecen los sentimientos estéticos.

Hay dos *standards of taste* en moral como en estética: un gusto absoluto, otro relativo. El primero se remonta al ideal y sirve como punto de comparación de la perfección o excelencia misma; el relativo se sirve de las acciones con que el común de los hombres alcanza «ese grado común de perfección al que se llega de ordinario en este arte». El gusto, pues, no es un arte solitario. La sociedad es esencial para que se dé el fenómeno del gusto. Si el gusto es una universalidad de derecho, es, sin embargo, una diversidad de hecho. Sus variantes son resultado del ambiente social. «Casi no hay una sola forma exterior, con el grado de belleza que fuere, que pueda gustar si es contraria a la

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

costumbre y a lo que nuestros ojos están habituados a ver; y, a la inversa, nada hay tan deforme que no pueda gustar si la costumbre lo autoriza y nos habitúa a reconocerla». Adam Smith introduce en el curso de la estética escocesa las preocupaciones y el relativismo de un sociólogo.

ALEXANDER GERARD (1728-1795) escribió también sobre el *gusto* un ensayo *(Essay on the Taste,* 1756), completado luego con un *Essay on the Genius* (1774), que, a juicio de L. Venturi[17], es quizá «el más claro y el más completo de cuantos escribieron los empiristas». Según él, «las operaciones de la imaginación son los principios de donde nacen los sentimientos de gusto, de lo cual no se sigue que sean fantásticos o ideales. Son universalmente producidos por la fuerza de la imaginación». «Las operaciones que dependen de la imaginación pueden ser bastante fuertes para formar el gusto, pero al mismo tiempo carecer de la vivacidad y la extensión requeridas para formar el genio». Por tanto, la imaginación crea el gusto y, en un grado superior, el genio. De esta manera se evita la dificultad de considerar el sentimiento pasivo como una actividad creadora del artista y además se pone como base del arte la actividad de la imaginación, concebida como una energía universal distinta de sus contenidos fantasistas. «El genio influye mucho sobre el gusto; pone al hombre en condiciones de contraer como un contagio del espíritu del autor, de juzgar su obra con la misma disposición con que él la compuso». Gerard describe también admirablemente la necesidad de revivir la obra de arte con la facultad crítica: «Un crítico debe no sólo tener sentimiento, sino también suficiente discernimiento para distinguir lo que siente y hacerlo sentir a los demás».

WILLIAM HOGARTH (1697-1764) fue un pintor que ganó merecida fama de esteta por un libro que fue conocido en toda Europa: *Analysis of Beauty* (1753), en el que quiere mostrar los principios que existen en la naturaleza por los que podemos decir que unas formas son bellas y otras feas. Adopta un método que él llama *objetivo,* es decir, inductivo y basado en la simple observación de las formas, reduciéndolas a formas geométricas y medidas matemáticas. De ese modo llega a ciertos principios, algunos de los cuales nada tienen de nuevo: el de la conveniencia o adecuación (al fin y al uso), el de la variedad, el de la uniformidad, regularidad o simetría, el de la simplicidad o claridad dentro de la variedad, el de la intrincación o trama, del que proviene el gusto por los acertijos, enigmas, etc., y el de la cantidad, en el que sitúa el sentimiento de lo sublime. Al exponer la intrincación o variedad —a la que atribuye un valor esencial— («the art of composing well is the art of varying well»), cree descubrir «la línea de belleza»: la línea ondulante o serpentina, que, según él, es el esquema último de todas las formas agradables. A ella se debe el placer que causan las llamas del fuego, las curvas enlazadas de la danza, etc. De esta manera piensa haber encontrado un criterio seguro, que participa de la eternidad

[17] *Histoire de la critique d'art*. p. 140.

e inmutabilidad de los principios matemáticos. En realidad, la línea serpentina estaba descubierta un siglo antes por los tratadistas italianos del manierismo y por Miguel Ángel[18].

Hogarth es quizá el primero de los autores del siglo XVIII (su obra es tres años anterior al *Inquiry,* de Burke) que se detiene a analizar la pura belleza formal, es decir, la belleza en su forma más simple y genérica. Por su «moderna» sensibilidad, este análisis constituye un notable ejemplo de exploración del juicio estético. «Por primera vez se aplicaba un estudio analítico de descomposición, de desarticulación de las formas bellas. Pero se hacía sin frialdad, sin estricto rigor matemático; antes bien, se daba entrada a elementos dinámicos, psicológicos, que obraban con espontaneidad evidente»[19].

Otro gran maestro de la pintura de ese siglo, Sir Joshua Reynolds (1732-1792), influyó no menos con sus ideas que con sus obras. Su pensamiento estético se encierra en tres artículos de *The Idler*[20] y en los *Discursos* pronunciados anualmente ante la Academia de Bellas Artes. Reynolds es un hombre de su siglo: los tópicos de la imitación de la naturaleza, el respeto a las reglas y el culto al ideal se repiten una y otra vez, aunque no sin cierta ironía. Pero junto a esos tópicos aparecen una serie de ideas que revelan un genio abierto a nuevas corrientes y sensible al hecho artístico concreto. Su devoción por Miguel Ángel y por Shakespeare es ya un síntoma de su espíritu abierto y extraordinariamente sensible. Se opone a la imitación ilusionista de la realidad, porque quiere que el arte responda al refinamiento de la actividad y transforme la naturaleza a través de la imaginación. Rechaza el eclecticismo artístico. Recomienda la habilidad no de las manos, sino de la inteligencia. Concibe al artista como un poder de síntesis. Protesta contra la pretendida subjetividad del gusto partiendo del principio de la estructura interna del espíritu humano, y, no obstante el idealismo en boga, sostiene que el ideal de belleza no está en el cielo, sino en la tierra.

Resumiendo, diríamos que la estética empirista comienza instaurando un nuevo método, el psicológico. Antepone el estudio del sujeto al del objeto. Parte del análisis de la facultad humana que hace sentir y juzgar como bellos ciertos objetos, ciertas impresiones, ciertas obras de arte. Sólo subordinadamente se busca determinar el carácter fundamental de la belleza. Algunos de ellos, influenciados por el racionalismo de la época, atribuyen función determinante a la reflexión y al intelecto; pero entienden la belleza como concepto

---

[18] Lomazzo dedica un capítulo de su *Trattato della Pittura* a la *forma serpentinata,* que encontraba fundamento en las obras de Miguel Ángel y en los manieristas que se inspiraron en él.

[19] Mirabent, o.c., p. 55.

[20] Fueron publicados en 1759-60 bajo los títulos de *On the Great Style in Painting* y *On the True Idea of Beauty*. Los *Discursos,* muchas veces editados, están traducidos al castellano: *Quince discursos pronunciados en la Academia de Londres* (Buenos Aires 1943).

de relación tal, que depende del objeto y del sujeto juntamente. Asignan la belleza a una nueva facultad llamada sentimiento, distinta del sentido como facultad de percibir las cosas sensibles; pero no coinciden al intentar precisar la naturaleza de esa facultad; unos le dan una función cognoscitiva y productiva (Shaftesbury, Hutcheson), otros introducen la solución del asociacionismo (Gerard, Alison, etc.). En cuanto al placer estético, los más racionalistas (Shaftesbury, Kames) le asignan una naturaleza intelectual, otros lo atribuyen al sentido de la vista como más cognoscitivo, otros a una facultad especial. Finalmente hay que añadir que a los empiristas se les deben ensayos interesantes sobre el genio creador.

LA ESTÉTICA PRERROMÁNTICA EN LOS PAÍSES LATINOS

DIDEROT (1713-1784) es el crítico francés más sagaz y moderno del siglo XVIII. Temperamento sanguíneo y fogoso, como lo señala Menéndez Pelayo, es un genial precursor en muchos aspectos del arte, particularmente en lo referente a la pintura y al teatro. Esto no quiere decir que no fuera de su tiempo. Tuvo todos los gustos de su época: el empirismo, el culto a la utilidad, la fe en el progreso, el culto al sentimiento en moral, la obsesión de la libertad y el respeto al individuo[1].

En la primera época de su vida es decididamente ilustrado y racionalista, como puede comprobarse por su artículo *Beau* en la *Grande Encyclopédie* (1751): el juicio de lo bello pertenece al intelecto; es bello «lo que contiene en sí lo que puede despertar en mi entendimiento la idea de relación, esas relaciones de orden y simetría que están en los objetos». Pero Diderot va liberándose progresivamente de ese idealismo racionalista, de la falsa concepción de la *mímesis* como ley absoluta del arte, afirmando pronto que el arte es selección, es búsqueda de un ideal, diciendo luego (mucho antes que O. Wilde) que la naturaleza es la que, burlándose de sí misma, se pone a imitar al arte[2]. En el curso de esa evolución de su conciencia crítica (que puede claramente seguirse leyendo sus *Salons,* de 1759 a 1781), encontramos siempre el mismo tema: la *sensibilidad,* repetida constantemente como tema de múltiple sentido; la sensibilidad es el psiquismo general, es también el instinto, es el gusto, irreducible a la razón; es la intuición, es la emotividad y es incluso, a veces, la conciencia moral.

---

[1] Sus principales ensayos estéticos son: *Lettre sur les sourds et les muets* (1751); *Essai sur la peinture* (1761); *Le Paradoxe du Comédien* (obra póstuma) y las críticas de sus *Salons,* que fueron publicándose de 1759 a 1781; recientemente han sido objeto de una edición extraordinaria en 4 vols. (Oxford 1960-67). Una selección de las *Oeuvres esthétiques* de Diderot se ha publicado en París, ed. Garnier (1966).

[2] Cf. *infra* p. 362.

En su *Paradoxe du comédien,* Diderot pretende probar la ventaja que en el actor tiene la actuación serena y fría sobre los ímpetus irrefrenados del sentimiento y del entusiasmo. Ve claramente la meta de su tesis, pero no logra llevar su argumentación con absoluta precisión. De vez en cuando reaparece en él el heredero del racionalismo; es entonces cuando desconfía de la sensibilidad, pero dando a este vocablo el sentido de simple emotividad y quizá de sensiblería. Esta actitud mental le va llevando poco a poco a asimilar más y más la razón al instinto. Algunos comentaristas han creído que Diderot se ha contradicho en las diversas épocas de su vida, otros piensan que simplemente ha vacilado, no encontrando siempre la formulación precisa de sus ideas. Diderot ha defendido constantemente el entusiasmo y la inspiración; pero, como si al mismo tiempo desconfiara de él (¡pesó tanto en él el prestigio de Winckelmann!), lo ha querido templar y ordenar con la razón[3]. Su doctrina podría definirse como «un intelectualismo empirista», o un ensayo de síntesis entre las concepciones naturalista, idealista y sociológica del arte[4].

En la España del siglo XVIII el P. FEIJOO (1676-1764) es, como crítico, una de las personalidades más relevantes y renovadoras por la agudeza de su espíritu crítico, por la fogosidad y agilidad de su estilo y por su apertura a la ciencia extranjera. Sus ideas en materia de estética general se contienen en dos pequeños *discursos,* publicados en 1734 en el tomo 6 de su *Teatro crítico*, y en algunas de sus *Cartas eruditas* (5 vols., 1741-1760). En el primero de sus ensayos del *Teatro crítico,* titulado *Razón del gusto,* sostiene que, en cierto sentido, puede decirse que «de gustibus non est disputandum», en cuanto que todo gusto es bueno, con esa bondad óntica que tiene todo deleite; en ese sentido, no hay razón para oponerse a los gustos de otro. Pero, por otra parte, cabe disputar de los gustos, puesto que decimos que hay gustos *buenos* y *malos*. El gusto tiene, pues, sus razones. Y esas razones son el *temperamento* y la *aprehensión*. La exposición de lo que es el *temperamento* le da ocasión para agudas observaciones psicológicas referentes a la diversidad de sensibilidad en distintos sujetos. La *aprehensión* es el estado circunstancial de la sensibilidad, habilitada o no por la educación o el uso, para deleitarse en determinadas percepciones. Feijoo expone brillantemente lo que importa para el deleite (estético o no) la falta de costumbre o el hastío, el peligro que existe de confundir el temperamento con la costumbre y el contagio poético que se produce en circunstancias de percepción colectiva.

Más célebre es el otro ensayo titulado *El no sé qué*. El tema y aun la fórmula misma del *no-sé-qué* tenía antecedentes; los inmediatos, y quizá conocidos

---

[3] «Le poete dégage et ordonne avec una souveraine lucidité des matériaux accumulés par l'enthousiasme» (cit. por Y. BELAVAL, *L'Esthétique sans paradoxe* [París 1950] p. 291).

[4] Y. BELAVAL, *L'Esthétique sans paradoxe* p. 292. E. M. BUKDAHL, *Diderot, critique d'art*. Trad. del danés por Jean-Paul Faucher (Copenhague 1980).

por Feijoo, eran dos franceses del siglo XVII, el P. Rapin[5] y el P. Bouhours[6]; pero la exposición de Feijoo es tan dilatada y fina, que por ello merece el calificativo que le da Menéndez Pelayo: «superior a todo lo que entonces se conocía en estética». El artículo describe el misterioso encanto, irreductible a explicación racional, que tienen ciertos objetos de la naturaleza y del arte. Para los que lo perciben es «encanto de su voluntad y atolladero de su entendimiento». Puede quizá llamarse *jaris,* como la que tenían las obras de Apeles según testimonio de Plinio. Es algo que se da en objetos enfadosos, pero en sentido contrario, puesto que hay personas de las que decimos: «Fulano me enfada sin saber por qué». Algunos lo describen como una proporción de las partes, o también como una proporción con el órgano que lo percibe; pero no pueden explicar más. El artífice que tal obra hizo «la hizo según regla»; pero según una regla superior que existe en su mente, distinta de aquellas comunes que la escuela enseña. Lo cual puede comprobarse sobre todo en la música; porque hay composición musical «que falta a esta o aquella regla y que agrada infinito aún en el pasaje donde falta a la regla»; «dirán que está contra arte; mas, con todo, tiene un *no sé qué* que la hace parecer bien. Y yo digo que ese *no sé qué* no es otra cosa que estar hecha según arte, pero según un arte superior al suyo».

En su *Cartas eruditas* va diseminando ideas estéticas casi siempre acertadas, a veces no debidamente matizadas y, sin duda, muy nuevas en el ambiente literario de su época. Casi todas se orientan a esclarecer la naturaleza del genio poético. En la carta 19 sostiene que lo esencial de la poesía es el entusiasmo, que él define como una «imaginación inflamada con aquella especie de fuego, a quien los poetas dieron nombre de furor divino. Y de parte del efecto consiste en un lenguaje elevado, compuesto de locuciones más enérgicas, de figuras más brillantes, de imágenes ya más grandiosas, ya más vivas»[7]. La elocuencia no es asunto de imitación de grandes maestros; no es arte, sino don natural; es un «tino mental»: «El que tiene esa insigne prenda sin alguna reflexión a las reglas, acierta; y cuanto con mayor perfección la posee, tanto con más seguridad se pone en el punto debido. El que carece de ella, por más que ponga los ojos en las reglas, desbarra»[8]. Lo más notable quizá en este autor genial, que escribe en una época en que la poética de Boileau extendía un imperio tardío a este lado de los Pirineos, es el desprecio que muestra por las reglas. Defendiendo su derecho a inventar neologismos, afirma con un radicalismo que escandaliza al mismo Menéndez Pelayo[9]: «puede asegurarse que

---

[5] Cit. por H. BRÉMOND, *Prière et poésie* p. 45.

[6] BOUHOURS, *Les entretients d'Ariste et d'Eugène* (1671; ed. París 1734) cols. 5: *Le je-ne saisquoi*.

[7] T.5 carta 19.

[8] T.2 carta 6.

[9] Menéndez Pelayo cree necesario recordar al lector que el numen del genio no debe intentar suprimir el respeto a las leyes de la gramática o de la lógica y a las reglas correspondientes.

no llegan ni aún a una razonable medianía todos aquellos genios que se atan escrupulosamente a reglas comunes. Para ningún arte dieron los hombres, ni podrán dar jamás, tantos preceptos, que el cúmulo de ellos sea comprehensivo de cuanto bueno cabe en el arte. La razón es manifiesta, porque son infinitas las combinaciones de casos y circunstancias que piden ya nuevos preceptos, ya distintas modificaciones y limitaciones de los ya establecidos»[10]. Se diría que Feijoo ha vislumbrado lo que es conquista de la psicología estética moderna: que cada obra de arte es un hecho singular, original, irrepetible y cuasi-orgánico; que no se somete a reglas previas, sino que las crea creándose a sí misma y sólo para sí misma. A Feijoo sólo le ha faltado formular su intuición con términos modernos.

Como si quisiera prevenir al lector contra los peligros de un excesivo romanticismo que venía empujando en la prosa ágil, espontánea y vehemente del fraile benedictino, Menéndez Pelayo, después de hablar de Feijoo, pasa a exponer la obra de un erudito que podía considerarse la antítesis del anterior, Ignacio de Luzán, famoso por su *Poética,* de la que ya hablamos en páginas anteriores. Otros muchos trabajos de retórica y poética que Menéndez Pelayo reseña en su magna obra apenas tienen nada de verdaderamente filosófico. Lo único que podemos decir es que en algunos de ellos aparece ya evidente la tendencia psicologista, que empieza a ser general en la actitud científica de la segunda mitad del siglo. Así, Capmany, en su *Filosofía de la elocuencia* (1787), se muestra influenciado por Hutcheson, y, en medio de una nube de términos y conceptos que no cuida de definir con precisión, tiene ciertas afirmaciones sobre el genio «numen celeste» que revelan la influencia de los empiristas escoceses. También Nicolás de Azara, en su comentario a las *Obras de Antonio Mengs,* que él editó en 1780, se separó de la noción de ideal y apoyó la idea del arte como *expresión,* aunque, como Lessing, subordinándola a la idea de belleza.

Es interesante la tesis de los condicionamientos de civilización, clima, raza, instituciones sociales y políticas, etc., que el P. Juan Andrés, jesuita desterrado en Italia, desarrolla en los siete volúmenes de su *Historia de la literatura,* publicada en italiano de 1782 a 1798, obra sintética y de gran aliento en que manifiesta su admiración por Rousseau y Diderot; hace una comedida defensa del teatro español y tiene bastantes atisbos de buena sensibilidad crítica junto a inexplicables concesiones a un trasnochado gusto neoclásico. Algo parecido puede decirse del P. Antonio Eximeno quien en sus *Investigaciones músicas de D. Lázaro Vizcardi* afirma la libertad del genio contra la imitación de los maestros y contra las «descomulgadas unidades de lugar y tiempo». Otras muchas ideas estéticas renovadoras pudieron espigarse en otros autores que pacientemente desentierra el gran polígrafo santanderino, pero la mayoría pertenecen más a la historia de la crítica literaria.

---

[10] T.1 carta 23.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

El escritor español al que más debe la estética en el siglo XVIII, el único que propiamente intentó una filosofía de la belleza y del arte, es, sin duda, el P. ESTEBAN DE ARTEAGA (1747-1799), un ex-jesuita apasionado, desterrado a Italia, donde vivió hasta su muerte, y donde, aparte varias obras sobre teatro, música y poesía, escribió sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*[11], que son, a juicio de Menéndez Pelayo, «sin contradicción, el más metódico, completo y científico de los libros de estética pura del siglo XVIII». Como ha probado el P. Batllori, Arteaga, no obstante su primera formación eclesiástica en la Compañía de Jesús, no conoció bien la filosofía escolástica, por la que sintió y expresó siempre un desenfadado y pueril desprecio. Su temperamento era antimetafísico. «En la metafísica, nociones claras y pocas cuestiones. Un buen compendio de Locke y una buena psicología serán suficientes»[12]: éste era el programa que Arteaga recomendaba como preceptor educativo. Se ve que conocía a los empiristas escoceses (cita a Hutcheson y a Adam Smith), y, desde luego, a los racionalistas de su siglo.

Su estética se resume en dos conceptos capitales: la *imitación artística* y la *belleza ideal*. En cuanto a la primera, después de exponer las diferencias entre ella y la mera copia, concluye: «1) Que lo que se busca en las producciones de las artes no es la copia que exige conformidad perfecta, sino la imitación. 2) Que lo que el público admira en ésta no es la sola semejanza con el original, sino la dificultad vencida. 3) Que para hacer resaltar el mérito de la dificultad es necesario disimular y suprimir no pocas circunstancias de la verdad. 4) Que la admiración es tanto más grande cuanto es más indócil el instrumento de que se sirve el artífice y mayores los obstáculos que ha debido superar en la imitación»[13]. En general, los comentaristas que notan la inexactitud o exageración de estas conclusiones (como lo hace Menéndez Pelayo)[14], se detienen a subrayar su «modernidad», sólo atenuada por el hecho de que Arteaga se situaba generalmente en el punto de vista del *espectador*. Pero haber observado el influjo del material y del instrumento sobre la forma artística y la importancia de la dificultad vencida era situarse en vanguardia de una tendencia por la que avanzaba la sensibilidad estética y anunciar actitudes fundamentales de la creación artística como la han sentido en nuestros días un Valéry o un Strawinsky[15]. Pero también se sitúa Arteaga en la mentalidad y sensibilidad del artista mismo: «¿Qué pretenden un Fidias o un Buonarroti cuando nos representan a Júpiter o a Moisés? ¿Intentan acaso engañarnos de modo que tomemos la estatua por original? No por cierto. Con la blancura del mármol

---

[11] Publicada por vez primera en Madrid en 1789, ha sido reeditada en la colección Clásicos Castellanos: ESTEBAN DE ARTEAGA, *La belleza ideal* (Espasa-Calpe, 1955), 172 págs., con prólogo y notas del P. Miguel Batllori.

[12] Cf. prólogo del P. Batllori, p. XXXVIIIss.

[13] *La belleza ideal* pp. 15-16.

[14] O.c., III pp. 153-154.

[15] Cf. *infra* pp. 355ss.

que escogen, con su inflexibilidad y su dureza, que ellos, en vez de esconder y disimular, manifiestan a los ojos de todos, hacen ver que no quieren que su estatua se tome por un hombre, sino por una piedra que imita a un hombre»[16]. Al recordar las declaraciones de algunos de los más significativos artistas de nuestro tiempo sobre «la estética del material», se pasma uno de ver que casi tan explícito como ellos fue Arteaga en 1789[17].

Arteaga admite la imitación de lo feo (tanto físico como moral) y la «metamorfosis admirable de lo feo en hermoso», como él dice, contra las tesis del francés Batteux y del alemán Mendelssohn. Pero tiene el buen sentido de ver que en cada arte la imitación tiene un carácter específico (por razón de la materia y del instrumento), y, por tanto, hay que desconfiar cuando se pretende pasar de un arte a otro imitando sus modos de hacer, pues «lo que es bello en una puede ser feo en otra». Define la belleza ideal como «el arquetipo o modelo mental de perfecciones que resulta en el espíritu del hombre después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos»[18], y distingue dos géneros de belleza ideal, una de pensamiento y otra de ejecución. La fidelidad a la belleza ideal no está reñida con el naturalismo, puesto que «todo naturalista es idealista en la ejecución, como todo idealista, debe ser necesariamente naturalista en la materia primitiva de su imitación»[19]. Expone las ventajas de la imitación de lo ideal sobre la imitación servil, pero aconseja demasiado servirse de la naturaleza y no recurrir a la fantasía cuando hay modelos imitables ante la vista. En sendos capítulos expone cómo se realiza el ideal en la poesía, en pintura y escultura, en música y pantomima, aclarando su doctrina con ejemplos y añadiendo un capítulo dedicado a la belleza moral. Al hablar de la música, pretende que ésta «sólo puede imitar oscuramente y sólo con la melodía»[20], aunque, por otra parte, interpreta justamente la *mímesis* musical; no como imitación de sonoridades, sino como capacidad para suscitar sensaciones, ideas y sentimientos *similares*.

Las limitaciones de esta estética valiente están sugeridas en este resumen. Hijo de su siglo, no obstante sus atisbos e intuiciones, Arteaga no se libera de una estética «contenidista»; busca valores «literarios» en las artes plásticas, acepta sin vacilación la estética alegórica, carece de un concepto de *expresión,* se deja arrastrar frecuentemente por una retórica vacía, llena de tópicos

---

[16] *La belleza ideal*. p. 14.

[17] «No forcéis la piedra; es un crimen de lesa serenidad» (Bourdelle a sus alumnos). «La piedra como medio es tan diferente de la carne y sangre, que no se puede esculpir directamente sobre la naturaleza viviente sin tener casi la certeza de estar maltratando el material» (Henry Moore). «Lo peor que puede ocurrirle a un cuadro es que no parezca que está pintado» (Maurice Denis).

[18] *La belleza ideal* p. 55.

[19] *Ibid*., p. 56.

[20] *Ibid*., p. 95.

neoclasicistas al criticar algunas obras, y, en general, no se libera del idealismo racionalista.

BAUMGARTEN Y LOS PRECURSORES DE KANT

Naturalmente es en la Alemania de la segunda mitad del siglo XVIII donde hay que buscar los más inmediatos y directos precursores de la *Crítica del juicio*.

ALEXANDER-GOTTLIEB BAUMGARTEN (1714-1762) pertenece a la escuela de Leibniz y de Wolff. Es el primero que pronuncia la palabra *estética*[1] y el primero que intenta hacer de la ciencia de lo bello y del arte una ciencia distinta de las otras al anteponer a la *Lógica* de Wolff, o método de conocimiento claro, una ciencia anterior, o método de conocimiento sensible (oscuro). Su *Aesthetica*[2], publicada en latín en dos volúmenes (1750-1758), fue planeada en tres partes, como *Eurística, Metodología* y *Semiótica;* pero sólo desarrolló la primera parte. Su mérito es haber intentado sistematizar la estética como ciencia especial, definiendo su objeto propio e integrándola en la filosofía de la época. Baumgarten logró parcialmente su intento al hacer de la estética una esfera teorética anterior idealmente a la lógica. En este sentido tuvo el gran acierto de concebir la poesía no como algo que sigue a la lógica, como un adorno añadido al discurso intelectual, sino como algo que le precede.

El objeto de la estética es «el conocimiento sensitivo perfecto». Ya en sus *Meditationes* había dado la teoría de la «cognitio sensitiva perfecta», empleando el concepto de perfección para explicar la belleza como cualidad intrínseca del arte y no como referencia a la perfección del objeto contemplado. Ahora, utilizando la división leibniziana, hace de la estética la teoría de una facultad intermedia entre el mero conocimiento sensible (oscuro y confuso) y el intelectual (claro y distinto), facultad que él llama «analogum rationis»[3]. El conocimiento estético es claro y confuso: *claro* como el intelectual, con una claridad diversa que consiste en la nitidez de las imágenes sensibles; *confuso,* es decir, indistinto, carente de distinción lógica. Naturalmente, el conocimiento estético (como subraya Croce)[4] es sensitivo no porque todo en él sea sensitivo y nada lógico, sino porque los

---

[1] La palabra *aesthetica* fue empleada por Baumgarten en su tesis doctoral: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad Poema pertinentibus* (Halle 1735).

[2] *Aesthetica* (Hildesheim 1961). (Es edición fototípica —en un solo volumen— de la 1.ª ed. de Frankfurt, 1750-1758).

[3] «Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchrae cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae» (*Aesthetica* I 1). «Aestheticis finis est perfectio cognitionis sensitivae qua talis. Haec autem est pulchritudo» (*ibid.*, I 14).

[4] *Rileggendo l'Aesthetica del Baumgarten,* en *Ultimi Saggi* pp. 79-105.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

motivos fundamentales *(die Hauptbegriffe)* son sensibles; en el discurso estético, los conceptos *distintos* están ocultos. No insistiremos (aunque el error ha sido muy común) en que la *perfección* expresada en la definición fundamental no se refiere al *objeto* del conocimiento, sino al conocimiento mismo. Dicho de otro modo: la belleza no exige la perfección del objeto, sino la perfección del conocimiento: «aun lo feo puede conocerse *bellamente»*[5]. Implícitamente se está poniendo el acento en el aspecto subjetivo esencial de la belleza. Para Baumgarten, la belleza artística, por ejemplo, no está en la simple imitación de objetos bellos; consiste más bien en el acorde universal de los pensamientos, en la medida en que prescindimos aun de su orden y de los signos que lo expresan, en cuanto ellos vienen a formar un todo único que sea *fenómeno*. Baumgarten forma el «horizonte lógico» de la razón y el intelecto con el conjunto de objetos que pueden ser captados por el *ingenio filosófico,* y llama «horizonte estético» al conjunto de objetos que pueden bellamente manifestarse al ingenio estético[6].

En su descripción del talento estético enumera y describe las cualidades necesarias: ingenio natural *(venustum et elegans),* imaginación, memoria, perspicacia, magnanimidad (cualidades que deben ejercitarse y completarse con la educación teórica) y, sobre todo, entusiasmo y furor estético *(impetus aestheticus);* pero el racionalismo del autor reaparece en seguida, exigiendo la «corrección pulida» de la obra (n.28-114).

La excelencia estética —*magnitudo aesthetica*— implica ciertas condiciones objetivas de contenido: la *dignidad,* por ejemplo, que excluirá los temas inmorales. Más interesantes son sus ideas relativas a la *verdad* y a la *claridad estéticas*. En cuanto a la primera (n.423-613), Baumgarten advierte que puede coincidir con la verdad *lógica:* lo que es *estéticamente* verdadero puede ser también *lógicamente* verdadero, aunque no es buscado directamente como tal[7]. Lo que importa en la poesía es que la eventual verdad no esté *supra* ni *infra,* sino *intra horizontem aestheticum,* y que la eventual falsedad no sea discernible en este horizonte; es decir, importa que lo falso sea verosímil, *splendide mendax,* y que lo verdadero no *sea falsisimile*[8]. En cuanto al *esplendor* estético (n.614-828), el poeta debe buscar un brillo o claridad específica, distinta de la claridad lógica. Baumgarten contrapone la oscuridad κατ' αἴσθησιν a la oscuridad κατὰ νόησιν. Hay una claridad propia de la lógica —«ex notis claris et rationibus probe perspectis»—, que él llama *claritas intensiva,* y hay

---

[5] «Pulchritudo rerum et cogitationum distinguenda a pulchritudine cognitionis, cuius prima et primaria pars est, et pulchritudine obiectorum et materiae, quacum ob receptum rei significatum saepe, sed male confunditur. Possunt turpia pulchre cogitari, ut talia, et pulchriora turpiter» (*ibid*., 18).

[6] *Ibid*., 119.

[7] «Veritatem ab aesthetico, quatenus intellectualis est, non directo intendit» (*ibid*., 428).

[8] «Est ergo veritas aesthetica a potiori dicta *similitudo*, ille veritatis gradus qui, etiamsi non evectus sit ad completam certitudinem, tamen nihil contineat falsitatis observabilis» (*ibid*., 483).

proposiciones oscuras para la razón y clarísimas para la facultad estética con una *claritas extensiva* —riqueza cuantitativa de imágenes—, que constituye el esplendor propio de la poesía[9].

Baumgarten no abandona completamente el idealismo racionalista. Su estética es siempre gnoseología *inferior.* Y, entre los tipos de orden que contribuyen a la perfección poética, dice que la perfección es la unidad en la variedad. Ahora bien: si la belleza no es más que un vago modo de captar la unidad en la variedad, que, por otro lado, es mejor captada por el entendimiento, debe objetársele que no ha acabado de señalar la frontera clara entre la lógica y la estética y su mutua dependencia: entre la poesía —«oratio sensitiva perfecta»— y otro discurso no-poético no habría una *diferencia específica,* pues todo parece depender de grados cuantitativos de perfección. El conocimiento estético sería una simple etapa, aunque necesaria, para un conocimiento *superior.* Era todavía la concepción escolástica (*Summa* I, q.1, a.9) de que la poesía, «infima inter omnes doctrinas», es más oscura que la ciencia; pues lo que en un lugar de la Sagrada Escritura se dice con metáforas poéticas, en otro se propone con mayor claridad *(expressius).*

Probablemente, Croce fue demasiado injusto con Baumgarten al afirmar que sigue tan racionalista como Leibniz y que su obra, fuera del título, nada nuevo trajo, sino sólo acusar más firmemente el problema, sin resolver ninguna de las contradicciones ya planteados[10]. Sin embargo, al activo de Baumgarten hay que anotar que después de él y gracias a él, sacando las consecuencias de su obra o explicitando lo que ya estaba en ella, todos los estetas vieron que había que poner, junto a la actividad puramente intelectual, otra distinta —la de la *Empfindung*—, que es a la vez vida de los sentidos y del sentimiento; la estética quedaba así separada de la ética, de la lógica y de la metafísica. Baumgarten fue quien afirmó —ya en 1725— que, si no hay ciencia sino de lo universal, tampoco hay arte sino de lo singular (contra Shaftesbury). Él se mostró adverso a la sumisión del artista a las reglas; y, sobre todo, con su concepto de *cognitio sensitiva perfecta* apuntó a la esencia subjetiva de la belleza, anunciando el «acorde de las facultades», que será fundamental en la estética de Kant[11].

---

[9] «Sunt per meditationem venustam non ita pauca κατὰ νόησιν obscura, quorum accurata sit repertu difficilis definitio, genesis in fundo lateat, nexus parum evidenter a ratione perspiciatur; non curat hanc obscuritatem ad solas paene puras scientias relatam, ingenium vere pulchrum, modo detur effugere *obscuritatem aestheticam*» (*ibid*., 631-633).

[10] *Estética* pp. 270-275. Al fin de su vida, Croce se muestra más justo apreciador de Baumgarten. Cf. *Ultimi Saggi* pp. 79-105.

[11] Cf. A. Nivelle, *Les théories esthétiques en Allemagne, de Baumgarten a Kant* (París 1955), 412 págs; cf. también V. E. Alfieri, *L'Estetica dell'Illuminismo,* en *Momenti e Problemi...* III 624ss.

Georg Friedrich Meier (1718-1777) fue alumno de Baumgarten en Frankfurt y le sucedió en su cátedra de Halle en 1746. En sus obras[12] sigue las ideas del maestro. Su definición de la belleza es anterior a la *Aesthetica,* de Baumgarten, pero reconoce que es su maestro el «inventor de la estética». Su definición del conocimiento estético como «perfección conocida de manera indistinta o sensible» es un malentendido de las enseñanzas de su maestro y no permite afirmar la autonomía del arte respecto a la ética y a la lógica. Meier fue un vulgarizador mucho menos original que Baumgarten, pero que obtuvo más prestigio e influencia que él.

Johann Georg Sulzer (1720-1779) se distinguió como crítico de arte. Nacido en Suiza y educado en Zürich, pasó a enseñar en Berlín. En su *Teoría general de las bellas artes,* fruto de dieciocho años de trabajo, Sulzer es un ecléctico que intenta conciliar todas las tendencias. En el prólogo de su primera edición pone dos facultades: la razón *(Verstand)* y el sentimiento moral *(das sittliche Gefühl);* el arte pertenece a esta segunda facultad, y queda así unido a la ética, aunque a través del sentimiento. El gusto estético a veces queda separado de esas dos facultades, otras va a la par.

La belleza para Sulzer es «la perfección que aparece claramente al conocimiento intuitivo». Se diría que cae en el malentendido en que cayó Meier interpretando la «cognitio sensitiva perfecta» de Baumgarten. Pero, por otra parte, parece que sigue a Baumgarten cuando describe la idea estética como menos distinta que la intelectiva, puesto que esa diferencia, según él, no se basa en la naturaleza del objeto contemplado, sino en el acto de contemplación, como se ve en el ejemplo que aduce: una joya contemplada por el comerciante o por el artista; la visión del artista es menos rica en detalles *distintos,* pero más viva en «ideas parciales» indistintamente implicadas en la visión del objeto total. En el acto intelectual, nuestra atención está absorbida enteramente por el objeto; en la experiencia estética somos conscientes del objeto, tanto como del estado de nuestra mente y del juego de nuestras energías psíquicas. Así, la perfección de la belleza conecta percepciones e ideación con emoción y volición: es un conocimiento más complejo que el de la sensación, aunque no tiene la distinción del conocimiento racional. Esta explicación psicológica de la belleza prepara a Kant.

En otros temas estéticos, Sulzer no avanza sobre Baumgarten o Lessing. Sólo ciertas afirmaciones —como la de que «las bellas artes no tienen por fin instruir, sino emocionar»; que «lo propio del genio es la invención *(Erfindung)*, uno de los misterios de la psicología»— ponen a Sulzer en la vanguardia de la investigación estética; pero se muestra atado al pasado por su falta de originalidad y resolución para separar el arte y la moral definitivamente[13].

[12] *Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften* (Halle 1748-50); *Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste* (Halle 1757).

[13] Su obra fundamental es *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig 1771-74); escribió además *Gedanken über den Ursprung der Wissenschaften und schönen Künste,* (1762); su *Entwicklung des Begriff vom Genie* (1753) fue escrito originariamente en francés.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

MOISÉS MENDELSSOHN (1729-1786) difundió sus ideas estéticas, nunca sistematizadas, en muy diversos escritos[14]. Para él como para Baumgarten, la belleza se sitúa entre el conocimiento distinto y el conocimiento oscuro: en la *claridad confusa*. Distinguió lo bello de lo perfecto, que implica el conocimiento de un fin. Lo bello, en cambio, es la simple aparición de unidad, una armonía que sorprende a los sentidos. El objeto bello debe estar apropiado a nuestro «conocimiento inferior», específicamente humano. En sus primeras obras —1755— sitúa lo bello en la región de las emociones. A las representaciones distintas —propias de la razón— opone los sentimientos; luego esos sentimientos los vincula con el deseo (amor y odio). La emoción estética consiste en una *simpatía (Mitleid),* como puede comprobarse en la tragedia. Mendelssohn desarrolla así una teoría sobre los sentimientos complejos, mezcla de sentimientos agradables y desagradables. La facultad estética es el *Gefühl,* que Mendelssohn no distingue bien de las otras facultades. Sólo en 1785 parece distinguir una tercera facultad, distinta de la inteligencia y la voluntad. El arte lo concibe, como Baumgarten, como representación sensible perfecta; y se distingue de la moralidad, como la ilusión se distingue de la verdad.

En conclusión, Mendelssohn une la fórmula de Leibniz («lo uno en lo múltiple») con la perfección del conocimiento sensible de Meier y Baumgarten; y se aleja del racionalismo, manteniendo la belleza en la esfera del sentimiento, hasta llegar a hacer de él una facultad autónoma. Coincide con su amigo Lessing en la teoría de la *ilusión* y la *simpatía* y anuncia a Kant con su admisión de una tercera facultad, su afirmación del desinterés estético (que aparece ya en *Morgenstunden*), su interpretación de lo sublime y su distinción de lo bello y lo perfecto.

En la época en que se empezaba a sentir cansancio del rococó y del barroco tardío, JOHANN JOACHIM WINCKELMANN (1717-1768) representa el movimiento especulativo de reacción y de regreso a la serenidad y equilibrio clásicos. Sus obras[15] revelan más a un crítico refinado y a un excelente arqueólogo que a un filósofo del arte. Son la historia y la arqueología, mucho más que la estética, las que tienen contraída una gran deuda con este infatigable investigador.

---

[14] Amigo de Lessing, en colaboración con él escribió *Pope, ein Metaphysiker!* (Dantzig 1755). Obras suyas son: *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* (1757); *Betrachtungen über das Erhabene und Naive* (1758); *Morgenstunden oder Vorlesungen über das Dasein Gottes* (Berlín 1785), etc.

[15] Las más importantes obras de Winckelmann son: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen* Werke *in der Malerei und Bildhauerkunst* (Dresde y Leipzig 1754); *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* (Leipzig 1762); *Von der herculanischen Entdeckungen* (Dresde 1762); *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterricht in derselben* (Dresde 1771); *Geschichte der Kunst des Altertums* (Dresde 1764); hay trad. esp.: *Historia del arte en la antigüedad, seguida de las observaciones sobre la arquitectura de los antiguos* (Madrid, Aguilar, 1955).

El estudio del arte griego clásico le lleva a la máxima admiración y a la tesis de que el arte helénico es el paradigma supremo: el resultado feliz de un conjunto de factores climáticos, geográficos, sociales y políticos: «La libertad es la causa principal de la preeminencia de su arte». De Winckelmann es la idea de que la historia artística es un proceso orgánico: todo arte comienza por lo útil, tiende a lo bello, lo rebasa y se dirige a lo superfluo. «El arte, en el que, como en toda actividad natural, no puede haber estado de inmovilidad, se ve obligado a retroceder cuando no puede avanzar». El arte es un producto autóctono; así, el arte griego tuvo un desarrollo independiente, no copiado de las naciones orientales. La historia del arte debería mostrar la evolución de las formas según los estilos de los diversos pueblos, de las diversas épocas, de los diversos artistas.

El antiguo concepto del arte como ζῶον, como una forma viva en continuo desarrollo, aparece ahora bajo una nueva luz. Si el arte griego es perfecto, se debe a que es la más perfecta realización de la belleza ideal[16]. El platonismo, todavía vigente en su forma de idealismo, obligó a Winckelmann a concebir el arte como uno, inmutable y eterno. La belleza es una; hay un solo tipo de belleza. Cuando los sabios han creído hallar la belleza en la «perfecta concordancia de las criaturas con sus fines y de las partes entre sí y con el todo», es que intuyen que la belleza consiste en la perfección, en la unidad y simplicidad absolutas, en la sublimación y espiritualización de la materia[17]. Toda belleza sensible no es más que un acercamiento a ese ideal suprasensible mediante la unidad, la armonía y la proporción. Y toda evolución en arte no puede ser sino ascensión o decadencia; todos los estilos no son variantes de igual valor, sino escalones que en la lucha con la materia conducen a la cima de la idea. En el título mismo de su obra, Winckelmann quiere dar a entender que quiere tratar del arte y de los pueblos, no de los artistas. En él está ya iniciada la teoría «de la historia del arte sin nombres».

Como se ve, Winckelmann intenta fundar una estética en reacción contra el subjetivismo que se difunde a lo largo del siglo XVIII ; en este sentido, puede decirse que es un retrógrado. La belleza, pura según él, existe en estado de idea. Si se realiza, está necesariamente en un estado determinado de acción o pasión: es la *expresión*. Siendo, pues, una limitación de la belleza, la expresión (en el estado de belleza realizada en el arte) le es, en cierto modo, necesaria. Paradójicamente, la expresión es perjudicial para la belleza[18]. Son cualidades opuestas. La belleza está en la pura forma (unidad en la variedad); la expresión es contraria a la belleza, porque altera la forma corporal en que la belleza

---

[16] «Lo que debilita seriamente el juicio artístico de Winckelmann... es que él creyó hallar la perfección del arte griego, o más bien del arte de todos los tiempos, en unas esculturas que no eran originales griegos, sino simples copias romanas de estatuas griegas... Esquemas abstractos de bellezas perdidas» (L. VENTURI, *Histoire de la critique d'art* p. 159).

[17] *Historia del arte*... IV c.2 n.21.

[18] *Ibid*., V c.3 § 3.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

reside. Winckelmann no comprende aún que en arte hay un tipo de *expresión* que no depende de las actitudes, ademanes y movimientos del cuerpo y de las facciones del rostro. La belleza para él es como el agua: «Tanto mejor cuanto menos sabor tenga»; por eso las mejores estatuas griegas no expresan más que el silencio, la ausencia de pasión, el equilibrio entre la alegría y el dolor. «La belleza sin expresión no tendría carácter, la expresión sin belleza no agradaría»[19]. «La belleza era la lengüeta en la balanza de la expresión», que podía ser aquilatada con suma exactitud, siendo «un elemento esencial a la belleza y que a la vez tiende a destruirla».

La belleza es la primera condición del arte; la segunda es la originalidad de la idea. El arte se impone no sólo por su forma, sino también por su contenido ideal. La razón *(Verstand)* es para Winckelmann el conjunto de facultades mentales humanas, el principio creador del arte y el órgano supremo del crítico. Huelga decir que el consejo primero para los artistas es la imitación de los antiguos. Por lo demás, el arte hay que concebirlo como realización de la belleza ideal realizada mediante contemplación de la naturaleza, reelaboración mental mediante selección y exclusión.

La *Historia* de Winckelmann, en lo que contenía de pensamiento y reflexión, es el primer ataque de envergadura contra el barroco. Tiene el mérito de haber desarrollado una teoría sobre el arte griego, y, a partir de él, sobre ciertas condiciones sociales en la creación artística. Su concepción de la *expresión* y de la *gracia* dominará un siglo. Pero no tiene una filosofía estética, aunque prepara el camino a Lessing y anuncia a Herder.

Winckelmann halló en su amigo ANTONIO RAFAEL MENGS (1728-1779) un admirador y un artista decidido a llevar a la práctica la teoría idealista. Mengs fundó escuela en España. De sus muchos escritos sobre el arte, uno fue publicado en vida de Winckelmann (1761), otros fueron póstumos, y todos fueron impresos y reeditados en Alemania algunos decenios después. Al año de la muerte del pintor, Nicolás de Azara publicó en italiano las *Obras* de Mengs (Parma 1780), conteniendo muy diversos trabajos, entre los que destacan las *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura*. Mengs identifica la belleza con la perfección. En el orden sensible, la belleza es la conformidad de la materia con la idea: «La perfección de la materia según nuestras ideas»; «es la idea visible de la perfección»; es, respecto a la perfección, lo que el punto visible es respecto al punto matemático. En los *Sueños sobre la belleza* considera a ésta «como una disposición media que encierra en sí parte de perfecta y parte de agradable». El arte debe aspirar a alcanzar la belleza ideal. Mediante selección de formas escogidas en la naturaleza, el arte puede superar a ésta. El gusto de Mengs es el de todo ecléctico; su regla es hallar el medio entre los extremos.

---

[19] *Ibid.*, V c.3 § 4.

G. EPHRAIM LESSING (1729-1781) puede ser examinado antes o después de Winckelmann, porque sus obras se interfieren sucesivamente en el tiempo, influyéndose ambos autores mutuamente. Lessing es, antes que nada, un crítico; un crítico que acepta espontáneamente los principios estéticos de la tradición. «Es el espíritu de la crítica encarnado; todo lo contrario de un dogmático o un escéptico»[20], a quien una reflexión inmediata sobre su crítica ingenua lleva a veces a sentar principios y tesis que interesan al esteta. En su obra más famosa, el *Laocoonte*[21], examina la verdad del «ut pictura poesis» horaciano. Una observación de Winckelmann sobre la superioridad del arte griego —el silencio y serenidad de las estatuas griegas— y el recuerdo de los gritos y lamentos de los héroes homéricos le hacen plantear la tesis de que la poesía no es como las artes figurativas; cada arte tiene unos signos expresivos propios y una naturaleza especial. Es fundamental el hecho de que el poeta disponga del tiempo para expresar lo que quiere, y el pintor o el escultor tenga que buscar el «momento pregnante», el momento de plenitud, la descripción dinámica. En Winckelmann, la belleza y la expresión se presentaban en principio como incompatibles; la expresión era aceptada mediante una especie de realización dialéctica y paradójica; en Lessing, la *expresión* es conjugable con la *forma* bella mediante un nuevo concepto de forma, a la que ahora se hace esencialmente dependiente del *medio expresivo* empleado. Así, la expresión de dolor, que sería inconveniente en la escultura de la *Niobe* o de *Laocoonte,* podía tener un equivalente válido en la poesía de Homero o de Virgilio. Lessing afirma resueltamente la primacía de la forma; la forma determina el fondo, pero ella misma está determinada por el efecto a producir. Con esto, el término *expresión* adquiere (al pasar de Winckelmann a Lessing) un significado más «moderno».

Mientras fue director literario del teatro de Hamburgo fue exponiendo, completando y organizando sus concepciones estéticas en el curso de sus críticas, publicadas en *Hamburgische Dramaturgie,* revista que duró algunos meses (1767-68). Se nota en él el influjo de los *salones* de Diderot. La teoría de la *Mitleid* (que le es común con su amigo Mendelssohn), la *cátarsis* aristotélica, que él interpreta en sentido moralista, la aplica a todas las artes. En muchos aspectos, Lessing es un hombre fiel a la tradición: afirma el valor social del arte y nota el vínculo que debe coordinarle con la moral. Defensor de los derechos de «lo natural» y «lo característico», no predica la liberación absoluta de las reglas, pero afirma que «el genio es la más alta conformidad con las reglas».

Lessing no es un gran filósofo del arte, pero tiene un lugar importante en la evolución de las ideas y de los métodos. «Nadie ha influido en Alemania

---

[20] MENÉNDEZ PELAYO, o.c., III 89.

[21] *Laokoon. Die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766); hay trad. esp. En Leipzig, a partir de 1756, Lessing colaboró en la revista *Bibliothek* der *schönen Wissenschaften und freien Künste*, que Nicolai, su librero, acababa de fundar. Colaboró con su amigo Mendelssohn y escribió muchos artículos de crítica literaria.

tanto como él en la formación del gusto y del juicio»[22]. Sobre todo su crítica teatral influyó en que la opinión general abandonara definitivamente el gusto francés. Y su estima de Shakespeare hace de él un precursor del *Sturm und Drang*. Frente a Winckelmann adoptó una posición relativista y subjetivista en materia artística, que ayudó a provocar la ruina de todos los dogmatismos.

Finalmente, otro escritor que debe nombrarse aquí antes de la irrupción de la *Crítica del juicio* es Johann Gottfried Herder (1744-1803). Influenciado por J. G. Hamann y J. J. Rousseau y amigo de Goethe, que le facilitó la entrada en la corte de Weimar en 1776, Herder difundió abundantes ideas estéticas en numerosos trabajos de crítica, de historia literaria, de teología y de filosofía de la historia[23]. Como pensador estético prosigue en la línea de Lessing, desarrollando sus conceptos de arte como ilusión y simpatía. A Herder hay que llegar necesariamente cuando se buscan los iniciadores de la interpretación sociológica del arte; el artista, según él, «lleva las cadenas de su siglo» y «todo debe juzgarse en sus límites a partir de sus medios y según su fin». La poesía se modifica según la lengua, las costumbres, los hábitos, el temperamento y el clima; «toda perfección humana está ligada a la época». Ningún arte es inmutable y válido para diversos tiempos. Por otra parte, este relativismo respeta la individualidad personal del artista; él aconseja: «Pinta a tu manera, como tú has percibido las cosas, como el espíritu de tu poesía lo pide». Otras ideas excelentes de su estética son la unidad orgánica de la obra artística, su poder significante, su valor moral (el genio está siempre de acuerdo con la moral, con el bien social)[24].

KANT

Entre 1780 y 1790, el problema estético no estaba solamente planteado con toda agudeza, sino que se tenían ya materiales suficientes para elaborar un sistema. Y no es seguro que hiciera falta un genio para hacerlo. La obra de A. Nivelle intenta probar que el llamado «milagro kantiano»

---

[22] A. Nivelle o.c., p. 213. V. también D. E. Welbery, *Lessing's Laocoon. Semiotics and aesthetics in the age of reason* (Cambridge 1984). G. Gebauer, *Das Laocoon-Projet. Pläne einer semiotischen Aesthetik* (Stuttgart 1984).

[23] Las obras de Herder más referentes a la estética son: *Über den Ursprung der Sprache* (Berlín 1772); *Osian und die Lieder alter Völker* (Berlín 1773); *Von deutscher Art und Kunst* (Hamburg 1773); *Ursache des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern* (Berlín 1775); *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traum* (Riga 1778); *Über die Wirking der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten* (1778).

[24] Cf. Joe K. Fugate, *The Psychological Basis of Herder´s Aesthetics* (The Hague and París 19-66).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

no existe[1]. Y Croce es del mismo parecer[2]. Los empiristas habían afirmado la *universalidad* del juicio estético, pero al querer explicarla salían (no obstante su método subjetivo) fuera del sujeto, buscando la razón en el objeto que era más o menos cognoscible. Habría una especie de contradicción en buscar en objetos objetivamente agradables la razón de un agrado subjetivo. Kant va a resolver esta antinomia inventando en el sujeto los principios universales de conocimiento. Va a aceptar un principio subjetivo según los empiristas: el *sentimiento;* pero no lo va a concebir como pura pasividad, como era el *sentido* de los empiristas y los leibnizianos, que no consiguieron elevarlo de su bajo nivel de *gnoseología inferior,* de una forma espiritual oscura y no bien determinada.

Como es sabido, Kant pretende que la experiencia nos da solamente la *materia* del conocimiento, pero *su forma* procede del entendimiento mismo[3]. En 1787, KANT (1724-1804) publicó la *Crítica de la razón pura*. Una de sus partes se llama *Estética trascendental*[4], pero en ella no hay nada de lo que hoy entendemos por filosofía de la belleza y del arte. Se trata de la crítica de las formas puras de la sensibilidad —el espacio y el tiempo—, mecanismos formales y totalmente subjetivos (aunque universales) con los que organizamos nuestras percepciones espaciales y temporales. La *Estética trascendental,* por tanto, sólo nos autoriza a decir que «así *nos representamos* los objetos». En la *Analítica trascendental* discierne y critica los elementos *a priori* a los que está sometido el entendimiento. Son las cuatro

---

1 ARMAND NIVELLE, *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant* pp. 289-362. Sobre la estética de Kant véase además: PAUL MENZER, *Kants Aesthetik in ihrer Entwicklung* (Berlín 1952); GIORGIO TONNELLI, *Kant, dall'Estetica metafisica all'Estetica psicoempirica. Studi sulla genesi del Criticismo (1754-1771):* «Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino» s.III t.3 (Torino 1955); VICTOR BASCH, *Essai critique sur l'Esthétique de Kant* (París 1927) 2.ª ed.; ISRAEL KNOX, *The aesthetic theories of Kant, Hegel and Schopenhauer* (New York 1936); W. BIEMEL, *Die Bedeutung von Kants Begründung der Aesthetik für die Philos. der Kunst* (1959); L. PAREYSON *L'Estetica di Kant* (Milano 1968). DONALD W. CRAWFORD, *Kant's aesthhetic theory* (Wisconsin 1974). E. SCHAPER, *Studies in Kant's Aesthetics* (Edinburgh 1979). T. COHEN, P. GUYER, *Essays in Kant's Aesthetics* (Chicago 1982).

2 B. CROCE, *Estetica del Settecento,* en *Ultimi Saggi,* pp.106-302.

3 Kant clasifica los conocimientos en conocimientos empíricos, o *a posteriori,* y conocimientos *a priori* (independientes de la experiencia). Éstos se llaman *puros* cuando son absolutamente independientes de los datos de los sentidos; son los que se contienen en la *razón pura*. Según otra clasificación, los juicios pueden ser *analíticos* o explicativos (cuando el predicado no añade nada a la idea del sujeto) y *sintéticos* o extensivos (cuando se añade al concepto del sujeto un predicado que no estaba pensado en aquél y que no se ha producido por ninguna descomposición o análisis). De acuerdo con estos principios, Kant clasifica las ciencias en *empíricas* (basadas en juicios sintéticos *a posteriori*) y *teoréticas* (cuyos principios son juicios sintéticos *a priori).*

4 La *Crítica de la razón pura* abarca dos partes: la Doctrina *elemental* transcendental y la *Metodología*. En la primera estudia la sensibilidad *(Estética transcendental)* y la razón *(Dialéctica trascendental).*

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

formas de *cantidad, cualidad, relación* y *modalidad* las que determinan (también subjetivamente) la manera como pensamos los objetos de la intuición[5].

Anteriormente a las grandes obras de Winckelmann y Lessing, Kant había publicado (1764) sus *Observaciones sobre el sentido de lo sublime y de lo bello,* en las que no hay originalidad ni profundidad notables. Influido aún por los empiristas, el subjetivismo de esta obrita es más sensualista que propiamente «kantiano». Más tarde diría su propio autor que había examinado esos conceptos más con el ojo de un simple observador que de un filósofo.

Kant afirmó en 1769 que la tentativa de Baumgarten de fundar el gusto estético sobre la razón era vana, porque el gusto es siempre algo empírico[6]; y cuando en 1787 publica la segunda edición de la *Crítica de la razón pura* anuncia a su amigo Reinhold que ha hallado una nueva región del conocimiento que tiene principios *a priori*. Tres años más tarde aparece la *Crítica del juicio*[7]. En ella hace la aplicación de su método crítico al mundo de la belleza; es decir, estudia no tanto la belleza cuanto el *juicio de gusto:* ¿Qué condiciona la percepción y el juicio del hombre que exclama: «Esto es hermoso»? ¿Qué ocurre en su conciencia? O mejor, ¿qué facultad especial entra en juego?

Comparando el juicio estético o *juicio de gusto* con los otros juicios, Kant observa estas diferencias. La función del conocimiento enuncia un juicio teórico gracias a conceptos de los objetos: *«¿Qué es esto?»* (juicio sobre lo *verdadero*). La facultad de desear busca determinados fines; está regulada o por apetitos de la naturaleza sensible, tendente a la satisfacción de necesidades que me hacen buscar lo que se me presenta como *agradable,* o por el apetito de la voluntad racional atraída por un juicio moral sobre lo *bueno,* o por la búsqueda de medios útiles, aptos para la consecución de un fin dado. Ahora bien, el objeto puede percibirse de manera que afecta a una facultad que experimenta cierto placer; y ocurre que, a veces, el placer sentido no se reduce al simple agrado que se experimenta en la sensación; se trata entonces de un *gusto* que va acompañado de un *juicio* y que merece analizarse.

Este *juicio de gusto* presenta un carácter paradójico al ser observado desde el punto de vista de las cuatro categorías que regulan el funcionamiento del entendimiento:

---

[5] En la *Dialéctica trascendental* estudia el papel de la razón cuyo oficio es reducir a unidad los conceptos, así como el entendimiento reduce a unidad las representaciones.

[6] Ya en sus *Reflexionen* 618 (1769) dice: «Dichtkunst ist ein künstlerisches Spiel der Gedanken». Muy pronto, pues Kant ve en el juego mental algo muy importante. Ese concepto de juego sera más tarde el verdadero fundamento de la estética kantiana más importante que los conceptos de *gusto* y de *genio* que habían sido elaborados por la tradición. Cf. V. E. ALFIERI *L'Estetica dell'Illuminismo* en *Momenti e Problemi*... II p. 659.

[7] En la introducción a la *Crítica* revela el motivo del libro: quiso hallar una síntesis entre el entendimiento y la razón por medio del juicio. El haber sentido largo tiempo la necesidad de colmar el foso «entre el mundo sensible del concepto de *naturaleza* y el suprasensible del concepto de *libertad*» está en la raíz de la *Crítica del juicio*.

Desde el punto de vista de la *cualidad,* el *juicio de gusto* es *desinteresado.* No surge la idea de poseer el objeto y hasta nos despreocupamos de su existencia real. El agrado está en la pura representación; y en esto se distingue de lo *bueno* (que agrada por simple concepto) y de lo *placentero* (que despierta una tendencia)[8].

Desde el punto de vista de la *cantidad,* lo bello es «lo que agrada *universalmente* sin concepto» (*Crít.* 6). También en esto se distingue de lo *placentero* y de lo *bueno*. De lo que complace a los sentidos, porque nadie pretende universalidad en aquello que encuentra simplemente placentero, como el vino de Canarias (tal es el ejemplo que pone Kant), y por eso decimos que «de gustos no hay nada escrito». En cambio, «cuando uno considera bella una cosa, pretende que también otros hallen la misma satisfacción que él; no juzga sólo por él, sino por todos, y habla entonces de la belleza como si fuese una propiedad de los objetos» (*Crít.* 7)[9].

Visto desde la categoría de *relación,* lo bello es la forma final de un objeto sin representación de fin. En la doctrina kantiana se entiende por fin el objeto de un concepto en cuanto éste es considerado por nosotros como razón real de la posibilidad del objeto. La causalidad de cualquier concepto con relación a su objeto es lo que llamamos *forma final*. Pues bien, lo bello no gusta porque satisfaga un apetito sensible; y así, se distingue, una vez más, de lo *agradable* (que implica un evidente fin subjetivo) y de lo *bueno,* que implica la idea de un fin, ya extrínseco al objeto (el caso de lo *útil*), ya inmanente al objeto (el caso de lo *perfecto*). A propósito de lo bello, no se puede definir ningún fin determinado. Es lo que debe ser, pero no se sabe lo que debe ser. La paradoja está en que, habiendo *finalidad,* porque hay una satisfacción universalmente válida, no hay un *fin,* porque carece de interés sensible y de interés racional. Esta «finalidad sin fin» sólo puede explicarse situando el juicio estético en relación con otras funciones del espíritu[10].

El juicio de gusto depende únicamente de la relación armónica y libre de nuestras facultades representativas entre sí, y, por tanto, no puede tener más fundamento que *una forma final subjetiva,* sin ningún fin particular ni subjetivo ni objetivo; una pura forma que tiene su fin en la misma representación.

---

[8] Cf. *infra* p. 292.

[9] Aunque distingue con absoluta claridad el placer *sensible* y el *placer de lo bello,* Kant no pretende negar al primero el calificativo de *estético:* «La primera especie de gusto puede llamarse gusto de los sentidos; la segunda, gusto de la reflexión. La primera implica siempre juicios individuales; la segunda, juicios que pretenden tener valor común (públicos); pero ambos implican juicios estéticos (y no prácticos), juicios que no se refieren sino a la relación de la representación del objeto con el sentimiento de placer o de pena» (*Crít.* 8).

[10] Esta «finalidad sin fin» significa que un objeto se juzga como bello cuando sus elementos se encuentran, con respecto al todo, en la misma relación que las partes de un organismo con respecto al organismo entero, o los medios con respecto al fin, pero sin que esta adaptación se considere como sirviendo en realidad a ningún fin, ya utilitario, ya moral» (André Lalande, *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie* p. 88).

«La finalidad subjetiva de la representación de un objeto —sin ningún fin, ni objetivo ni subjetivo, es decir, la conciencia de esa simple forma de la finalidad en la representación del objeto— es la que puede constituir únicamente la satisfacción que sin concepto juzgamos universalmente comunicable y que es el motivo determinante del juicio de gusto» (*Crít*. 12 y 15).

En cuanto a la categoría de *modalidad,* lo bello es considerado como el objeto de un placer *necesario* sin la intervención de la reflexión. Se trata de una necesidad condicionada y subjetiva, fundada en cierto sentido común a todos los hombres, que les obliga a suponer que la satisfacción que ellos experimentan *deben* sentirla todos los demás hombres» (*Crít*. 19).

¿Cómo justificar esta pretensión, esta exigencia de universalidad y necesidad? Kant responde por lo que él llama *deducción* del juicio estético. No se trata de *probar* la justeza de tal o cual juicio estético considerado aparte (lo que es imposible), sino de mostrar cómo es posible la función del juicio estético en general, tal como se presenta a la conciencia. Ahora bien, el gusto se presenta a la conciencia de tal suerte, que constituye una especie de *sentido común*. Es un principio distinto esencialmente del entendimiento común. Este no juzga por sentimiento, sino siempre según conceptos, aunque ordinariamente estos conceptos son representados como principios oscuros. El sentido común esbético, en cambio, es un principio subjetivo que determina sólo por el sentimiento y no por conceptos, pero de una manera universalmente válida, lo que gusta o lo que disgusta (*Crít*. 20).

El placer estético, según Kant, consiste en el libre juego de las facultades, en la armonía entre la imaginación y el intelecto. «Puesto que la libertad de imaginación consiste en esquematizar sin concepto, el juicio de gusto debe fundarse únicamente sobre el sentimiento de que la imaginación en su *libertad* y el entendimiento en su *legalidad* se animan recíprocamente; por consiguiente, sobre un sentimiento que nos hace gustar el objeto según la finalidad de la representación (por lo que este objeto nos es dado), produciendo el libre juego de la facultad del conocer. El gusto, en cuanto juicio subjetivo, contiene, pues, un principio de subsunción, no de las intuiciones bajo *conceptos,* sino de la facultad de los conceptos (el entendimiento), en la medida en que la primera en su *libertad* se armoniza con la segunda en su *legalidad*. Cuando la imaginación en su libertad despierta al entendimiento, y éste, sin el socorro de los conceptos, provoca el juego regular de la imaginación, entonces la representación se comunica, no en cuanto pensamiento, sino en cuanto sentimiento interno de un estado armonioso del espíritu» (*Crít*. 35).

¿Qué entiende Kant por *belleza*? Al hablar de lo bello como «finalidad sin fin», establece una distinción clara entre lo bello, por una parte, y lo placentero, lo útil y lo perfecto, por otra. En ese mismo capítulo hace una célebre división en dos tipos de belleza. «El juicio de gusto, dice, que sólo declara bello un objeto bajo la condición de un concepto determinado, no es puro». Esta anotación preliminar le sirve para abrir sus reflexiones sobre la belleza, distinguiendo la belleza libre *(pulchritudo vaga)* y la adherente *(pulchritudo*

adhaerens). Las flores en la naturaleza tienen belleza *libre,* al menos para el que no es botánico; lo mismo que ciertos pájaros y crustáceos, que agradan libremente por su forma pura. Entre los objetos artificiados, la belleza libre se da en formas no representativas, como son las grecas, los follajes de orlas y empapelados, etc., «y lo que en la música se llaman fantasías (sin tema) y aun toda la música sin texto». En la belleza *adherente* reaparece el concepto; así es, por ejemplo, la belleza de un hombre, de un caballo, de un edificio, que presupone un concepto del fin a que está destinado. En la mentalidad kantiana es, pues, una belleza impura (*Crít*. 16).

Lo *sublime* coincide con lo bello en no suponer un juicio *sensible* ni un juicio *lógico* determinante, sino un juicio de reflexión. La principal diferencia entre lo *bello* y lo *sublime* se refiere a la finalidad. Lo bello conviene a nuestras facultades, y por esa conveniencia agrada. Lo sublime puede ser abrumador, horrible e informe, y en esa desarmonía con nuestras facultades consiste su finalidad (*Crít*. 23). Y es que las facultades que se relacionan entre sí son distintas cuando se trata de lo bello y de lo sublime. En el primer caso se trata de una relación entre la imaginación y el *entendimiento (Verstand);* en el caso de lo sublime se relacionan la imaginación y la *razón (Vernunft);* y nada hay tan antinómico, en el sistema kantiano, como la *razón* y los datos de la *sensibilidad* Lo sublime no puede contenerse en ninguna forma sensible; no es un carácter de los objetos, sino un sentimiento en el que el espíritu humano toma conciencia de ser superior a ella o estar libre de su influjo (*Crít*. 28). El sentimiento de lo sublime en la naturaleza es un sentimiento de respeto por nuestro propio destino; pero nosotros proyectamos este sentimiento sobre un objeto de la naturaleza que nos revela que las facultades del alma sobrepasan toda medida de los sentidos (*Crít*. 25).

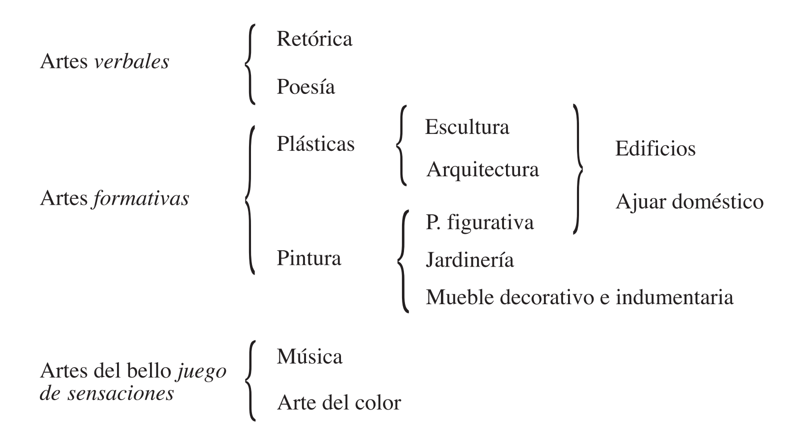
La creación artística se distingue de la ciencia, como la facultad artística se distingue de la facultad teórica; se distingue también del oficio, como el arte libre se distingue del arte mercenario; el arte es un juego, el oficio es una labor. «La forma final artística debe aparecer tan libre de coacción de reglas arbitrarias como si fuera un producto puro y simple de sola la naturaleza» (*Crít*. 45). No trata de producir un objeto *determinado;* si así fuera, tal objeto no agradaría sino por medio del concepto, y ya no sería una de las bellas artes, sino un arte mecánico. Por eso, el arte, al no trabajar siguiendo un concepto preestablecido, puede decirse que *se parece* a la naturaleza; aunque siga reglas, no debe hacer pensar en ellas.

La facultad productora del arte es el ingenio, fusión feliz de la fantasía y del entendimiento, don de la naturaleza que no se suple con ninguna ciencia ni con ninguna facultad mimética. El arte supone reglas; pero ninguna de las bellas artes puede concebir por sí misma la regla según la cual debe realizar su obra. «Ninguna fórmula puede expresar la regla del arte y servir de precepto, pues entonces el juicio sobre lo bello podría determinarse por conceptos; pero la regla debe abstraerse del hecho mismo, es decir, de la obra a la cual los otros

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

pueden afrontar su propio talento, sirviéndose de ella como de un modelo a imitar, no a copiar» (*Crít*. 47).

La clasificación que Kant hace de las artes (*Crít*. 51) demuestra que, aun afirmando al carácter desinteresado del arte, se libera, sin embargo, del viejo prejuicio contra la utilidad y la artesanía, agrupando a la arquitectura y a las artes manuales entre las bellas artes.



En este sistema, las artes del *bello juego de sensaciones* son la música y el juego de colores; es decir, lo que hoy llamamos la pintura abstracta. No deja de ser una estimable intuición de Kant este agrupamiento de la *música* con el *arte del color,* como artes no-figurativas. En cambio, otras subdivisiones del sistema son muy contestables o se prestan a confusión, como es la inclusión del *arte del mueble* en dos apartados diferentes. Varias de las rúbricas inventadas por Kant fueron luego abandonadas.

La célebre *antinomia* kantiana puede servir de resumen de cuanto hemos expuesto. Consta de una tesis: «El juicio de gusto no está fundado en conceptos; si lo estuviera, podríamos discutir sobre él y decidir si es éste o aquél el que tiene razón cuando llaman bello algún objeto; pero todos estamos de acuerdo en que *de gustibus non est disputandum*». A esta tesis se opone una *antítesis:* «El juicio de gusto está fundado en conceptos; si no lo estuviera, no sería posible argüir sobre él no obstante sus diferencias; es decir, no podríamos atribuir a ese gusto un derecho al asentimiento universal» (*Crít*. 55). Se alcanza la *síntesis* introduciendo elementos *a priori* que modifiquen el sentido que hay que dar al término *concepto* en la tesis y en la antítesis. En la tesis damos a entender que el gusto no se apoya en concepto *determinado,* lo cual es exacto; y en la antítesis afirmamos que depende de un concepto *indeterminado,* de un elemento *a priori,* un principio subjetivo, sin el cual no tendría valor universal y necesario. Dicho de otro modo, en la tesis se habla de un concepto universal; en la antítesis, de un concepto trascendental y puro. Gracias a este

concepto, el juicio de gusto, sin perder su *singularidad,* puede pretender a la *universalidad*[11].

Una vez fundada, desde diversos puntos de vista, la diferencia entre la belleza y la bondad, Kant pretende descubrir un estrecho parentesco entre la función del juicio estético y la del juicio moral. Siendo lo bello lo que agrada sin ningún interés, puede afirmarse que «nos prepara para amar algo, aun la naturaleza, de una manera desinteresada». Siendo lo sublime lo que agrada inmediatamente por su oposición al interés de los sentidos, puede decirse que nos dispone a «estimar los seres de la naturaleza aun contra nuestro propio interés» (*Crít*. 29). Cuando Kant establece esta afinidad entre lo bello y lo moral, se refiere expresamente a la contemplación de las bellezas naturales. La afición al arte no prueba un espíritu aficionado a la moral; en cambio, un interés por la contemplación de la belleza natural es un signo de alma buena.

Las creaciones de la imaginación, sobre todo en poesía, apuntan más allá de la naturaleza. Expresan el mundo moral no por un conocimiento conceptual, sino por ficciones. A tales intuiciones Kant denomina *ideas estéticas*. Podría preguntarse si las ideas estéticas no aportan a las ideas *racionales* el contenido intuitivo que les falta para que puedan hacer conocer un objeto (a la manera como los esquemas permiten aplicar los conceptos a la experiencia). Pero las ideas estéticas no pueden ser adecuadas a las ideas racionales, que implican lo absoluto y lo incondicionado. Pueden solamente ser sus símbolos. Después de precisar lo que para él es un símbolo, Kant viene a afirmar que lo bello es el símbolo del bien moral. Por el agrado *inmediato* (sin concepto) que produce lo bello, por su *desinterés,* por la *concordia* que establece entre las facultades, por su *universalidad,* la belleza tiene una analogía estrecha con la moral. Sin duda, por esa razón designamos a los objetos bellos de la naturaleza y del arte con nombres que parecen fundados en una apreciación moral (*Crít*. 58).

Resumiendo las conquistas y los límites de la estética kantiana, diremos ante todo que con la *Crítica del juicio* quedan sistematizadas las tesis enunciadas por los empiristas y los racionalistas, definido el puesto de la estética en el cuadro de las ramas del saber, deslindados los terrenos del arte y de la ciencia, la conciencia estética separada de la inteligencia abstracta y claramente diferenciada la fruición estética del placer meramente sensible (contra los sensualistas), así como de lo útil y lo perfecto (contra los intelectualistas). De una vez para siempre quedan a salvo los derechos del genio creador contra las seculares

---

[11] «La contradicción desaparece si decimos que el juicio de gusto se funda en un concepto por el que no podemos conocer ni probar nada relativamente al objeto, porque en sí es indeterminable e impropio para el conocimiento, pero que da al juicio un valor universal (aunque en cada uno es un juicio particular que acompaña inmediatamente a la intuición); porque el principio determinante de este juicio descansa quizá en el concepto de lo que pueda considerarse como el sustrato suprasensible de la humanidad... Este principio subjetivo, la idea indeterminada de lo suprasensible en nosotros, es el que únicamente puede tomarse como clave de la que podemos servirnos para esa facultad cuyas fuentes nos son desconocidas a nosotros mismos, pero no podemos saber más de ella» (*Crít*. 57).

exigencias de la utilidad y de la moralidad. Desde Kant, la sensibilidad estética —punto de confluencia de lo sensible con lo racional— fue reconocida, en cierto modo, *como facultad* especial, porque Kant rechazó resueltamente que la diferencia entre el concepto de lo bello y el concepto de lo bueno consistiera en una diferencia de forma lógica: que, como se había repetido hasta entonces, el uno fuera *confuso* y el otro *distinto,* coincidiendo ambos en ser *conceptos* de la perfección (*Crít.* 16). Para Kant, el principio determinante del juicio estético no es el concepto, sino el sentimiento: «el sentimiento de una armonía en el juego de las facultades mentales, que no puede sino *sentirse*» (*Crít.* 16).

Asimismo, desde Kant se abrió el camino hacia un recto conocimiento de la esencia del arte. Al ponerse la satisfacción estética en la relación mutua entre la imaginación y el entendimiento, armonizados entre sí en la representación de la forma del objeto, Kant se acercó a una justa valoración de *La forma* artística[12]. La distinción entra *forma* y *contenido,* deducida del análisis kantiano, no obstante las exageraciones a las que había de llegarse en nuestro tiempo, fue provechosa en principio para una adecuada concepción del quehacer artístico, aunque, en estricta lógica kantiana, el objetivismo de la estética de la *Gestalt* es inaceptable. Y, sin embargo, por un prejuicio intelectualista y pedagógico —la primacial importancia del *concepto* en la cultura de su tiempo—, Kant no supo sacar todas las conclusiones ni pudo servirse de esos factores para valorizar debidamente la música, a la que apenas tuvo en consideración y aprecio.

Otros aciertos de la estética kantiana han sido justamente subrayados: la luz de la idea del infinito sobre el concepto de lo sublime, la distinción entre lo sublime *matemático* y lo sublime *dinámico,* la distinción (tan moderna) entre belleza *vaga* y belleza *adherente* y, finalmente, el haber acabado con el imperio del idealismo racionalista del siglo, destacando el papel de la *imaginación* en el arte (*Crít.* 26-27), dando armas poderosas a los románticos, aunque sin notar apenas el aspecto creador que había de otorgársele pronto con toda justicia.

Las limitaciones de la estética de Kant han sido también frecuentemente señaladas. La fundamental es la propia de todo su sistema: su subjetivismo y su apriorismo de base. Como ya lo notó Víctor Basch citando a Beneke: «Después de haber expulsado a la especulación conceptual por la puerta delantera, Kant la ha hecho entrar con su método por la puerta trasera». En ese sentido, Kant es más dogmático que cualquier escolástico. Su metafísica queda reducida a pura fenomenología. El subjetivismo, base de su sistema, le dispensa de la necesidad de aportar pruebas racionales; el mismo Kant reconoce esta limitación. En cambio, Kant es anti-intelectualista allí donde no debiera serlo: al poner una tercera facultad —el *juicio—,* quiere excluir de ella todo ejercicio intelectual. Para Kant se trata de un juego armonioso de la imagina-

12 Cf. ISRAEL KNOX, o.c., p. 50.

ción y el entendimiento que se condensa en *sentimiento*. Esta tesis kantiana es insostenible; evidentemente, la belleza no se dirige a la razón discursiva, pero implica un conocimiento intelectual, una *intuición*.

Hay también frecuente falta de claridad y de lógica. Después de establecer una noción de belleza que llamaríamos puramente formal y subjetiva (mediante la paradoja de «lo que agrada universalmente sin concepto»), se ve obligado a reintroducir el *concepto* en la belleza que él llama *adherente*[13], y precisamente se apoya en ese concepto para conceder la primacía estética a la regularidad, la simetría, etc. En este sentido hay razón para acusarle de no haberse liberado nunca completamente del idealismo de Baumgarten[14]. Hay también falta de claridad en la concepción del *gusto* como facultad distinta de los sentidos y del entendimiento. El lo define como *sentido común,* como facultad de juzgar de lo que hace a nuestro sentimiento, ligado a una representación dada, universalmente comunicable, sin el socorro de ningún concepto. En general, define más por negaciones que por precisiones positivas. Sus antinomias —la de la *finalidad* y de la *universalidad*— las admitimos fácilmente, pero no nos convencen sus argumentos, que, como dice Croce, tachándolo de pseudomisticismo, son mera «afirmación de una contradicción»[15]. La razón última de Kant, que echaba mano, una vez más, de un subjetivismo arbitrario, abriendo ancha puerta a las vaguedades de los idealistas posteriores, se denominaba «el substrato suprasensible de la humanidad».

Si prescindimos de este excesivo subjetivismo, el mérito excepcional del pensador de Königsberg está en haber analizado como ninguno la vertiente psicológica de la belleza, subrayando la actividad armoniosa de las funciones mentales, que se ejercitan en libertad en el mundo de la representación: acorde de la imaginación con el entendimiento, acorde del objeto con la imaginación y el entendimiento. El arte nos hace el efecto de la naturaleza y al mismo tiempo nos libera de ella. Esta espontaneidad en el juego de las facultades, que producen el deleite estético por su acorde, establece el vínculo entre la naturaleza y la libertad. Así, el espíritu se goza de sí mismo y se crea un mundo por encima de la naturaleza. Cuando observamos a ésta, nos sentimos inclinados a creer que la naturaleza es artista, puesto que la juzgamos bella. La belleza de la naturaleza, es decir, su armonía con el libre juego de nuestras facultades de conocer, *nos parece,* según Kant, una finalidad objetiva de la naturaleza; pero esa finalidad intencional que atribuimos a la naturaleza es sólo la obra del sujeto que la contempla.

---

[13] Víctor Bash observa que Kant hubiera evitado la contradicción si hubiese admitido que lo bello no excluye los conceptos, sino que en el acto estético el contemplador no les da importancia ninguna y se preocupa únicamente de la forma individual del concepto» (o.c., p. 222).

[14] B. Croce, *Estética* p. 304; Menéndez Pelayo, o.c., IV 41.

[15] *Ibid*., p. 308.

Kant ve en el arte la reconciliación de la naturaleza y de la libertad, de la sensibilidad y de la inteligencia; pero añade en seguida que esa reconciliación sólo existe para los ojos que la contemplan. A los seguidores de Kant sólo les quedaba transformar esa finalidad subjetiva en finalidad objetiva identificando el espíritu con la naturaleza; así, el juicio estético se convertiría en el cumplimiento de una tendencia inmanente a la naturaleza-espíritu. El primer paso en esa dirección lo iba a dar Schiller.

SCHILLER

Junto a su amigo Goethe, SCHILLER (1759-1805) es la máxima representación del primer romanticismo alemán. Superado el fervor desbordado del *Sturm und Drang,* de cuyo espíritu Schiller dejó testimonio en sus primeros melodramas, la reflexión, la amistad influyente de Goethe, convertido en clásico tras su viaje a Italia y el estudio de la filosofía influyen poderosamente en él. De 1791 a 1796 estudia a Kant, y empieza a publicar estudios en la revista *Thalia y Horen*. En 1798 hace en dos opúsculos una aplicación de la doctrina kantiana a la tragedia. En 1795 escribe *Poesía ingenua y poesía sentimental*. La reflexión estética de sus últimos diez años va a ser un intento de conciliar a Kant con la filosofía moral escocesa. Su obra fundamental estética son las *Cartas sobre la educación estética del hombre*[1].

Como primera característica de Schiller puede señalarse la que anota Hegel: su intento de infundir *objetividad* en la estética subjetivista de Kant[2] y crear conciliación y armonía allí donde Kant había buscado el contraste entre la naturaleza y el espíritu, entre lo sensible y lo inteligible.

Según Schiller, es en la experiencia de lo bello donde se produce la síntesis entre la pasividad de la *sensación* y la actividad de la *reflexión*. En el placer que nos dan los conocimientos distinguimos sin dificultad el *tránsito* de la actividad a la pasividad. «En cambio, en la satisfacción que la belleza nos proporciona, no cabe distinguir una sucesión semejante de la actividad a la pasividad; la reflexión y el sentimiento se compenetran tan perfectamente, que creemos sentir inmediatamente la forma. La belleza es, pues, un *objeto* para nosotros, porque la reflexión es la condición dentro de la cual tenemos una sensación de ella pero al mismo tiempo es un *estado de sujeto,* porque el sentimiento es la condición dentro de la cual tenemos una representación

---

[1] *Briefe über die ästhetische Erziehung der Menschheit* (1793-95). (Hay trad. esp. en Espasa-Calpe, col. Austral.)

[2] Su oposición al subjetivismo de Kant está ya patente en sus *Aesthetische Vorlesungen* (lecciones tenidas en Jena 1792-93), y en las *Kalliasbriefe* (1793); la atestiguan también sus cartas a Körner. Sobre Schiller cf. E. CASSIRER, *Schiller und Shaftesbury* (Cambridge 1935); D. HEINRICH, *Der Begriff der Schönheit in Schillers Aesthetik:* Zeitsch. philos. Forschung. 11 (1957) 527-547.

de ella. Es, pues, forma, porque la contemplamos; pero al mismo tiempo es vida, porque la sentimos. En una palabra, es a la vez un estado nuestro y un acto nuestro. Y precisamente por ser estas dos cosas a la vez nos sirve de prueba victoriosa de que la pasividad no excluye en manera alguna la actividad, de que la materia no repele la forma, de que la limitación no niega la infinidad...»[3].

La belleza es el punto de coincidencia entre la objetividad y la subjetividad, entre la forma y la vida, entre la ilusión y la realidad. La belleza es *apariencia* (y aquí Schiller utiliza el *Schein* de Kant con extrema agudeza). La apariencia lógica puede ser ocasión de confusión con la realidad y la verdad; pero la apariencia estética, no; es juego, no engaño; vale por sí misma, sin que pueda menoscabar a la verdad, porque no hay peligro de que sustituya a la verdad, que ésta sería la única manera de menoscabarla. «Despreciar esa apariencia es despreciar todo arte bello, cuya esencia es la apariencia».

La apariencia estética es *honesta,* es decir, no pretende sustituir a la realidad, y es *sustantiva* e independiente, es decir, no necesita apoyo ninguno por parte de la realidad. «Si la apariencia es falaz y finge hipócritamente ser real, si la apariencia es impura y necesita realidad para producir su efecto, entonces no es más que un vil instrumento para fines materiales y no puede demostrar nada para la libertad del espíritu». Desde luego, todo esto estaba ya en la *Crítica,* de Kant; pero eran necesarias estas expresiones luminosas de Schiller para dárnoslas a entender más claramente: «La belleza de una mujer viva nos agradará tanto, o acaso un poco más, que la belleza igual de la imagen pictórica de una mujer; pero ese poco más que nos agrada no obedece a la apariencia sustantiva, al sentimiento estético puro; para este sentimiento las cosas vivas no pueden gustar sino como apariencias, la realidad no puede gustar sino como idea; pero, sin duda, hace falta un grado superior de cultura estética para sentir en las cosas vivas sólo la apariencia pura que para echar de menos la vida en la apariencia»[4].

El *impulso de juego (Spieltrieb)* es un principio capital en la estética de Schiller, y aparece ya en su *Ensayo sobre la gracia y la dignidad* (1793). Lo descubre en la mentalidad y en la terminología de Kant, que habla del libre juego de las facultades. Ese *impulso de juego* es de nuevo, según Schiller, un principio que sintetiza el movimiento contrario de otros dos, el instinto *sensible* y el instinto *formal*. El instinto *sensible* parte de la existencia física del hombre, de su naturaleza sensible, y está destinado a situarlo dentro de las limitaciones del tiempo y de la materia. El instinto *formal* parte de la existencia absoluta del hombre, de su naturaleza racional, y tiende a libertarlo de la materia, a introducir la armonía en la variedad de sus apariencias concretas y a afirmar su personalidad frente a los cambios de estado[5]. Pues bien, el *ins-*

---

[3] Carta 25.
[4] Carta 26.
[5] Carta 12.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

tinto de juego tiene como función armonizar a los dos, tiende a suspender el tiempo en el tiempo, a armonizar el devenir con el ser absoluto, y la variación con la identidad[6]. El objeto del impulso sensible, expresado en un concepto universal, es la *vida* en su más amplio sentido, concepto que significa todo ser material y toda presencia inmediata en los sentidos. El objeto del impulso *formal,* expresado en concepto universal, es la *figura*. El impulso de juego es el destinado a hacer que la figura sea vida y la vida sea figura. Esta noción —*figura viviente*—[7] es la que sirve para designar todas las cualidades estéticas de los fenómenos; simplemente, su *belleza*. La belleza es un postulado de la razón; no es exclusivamente *vida,* como pretendían Burke y los empiristas escoceses; ni es tampoco *forma pura,* como creían los especulativos racionalistas. La belleza es el equilibrio y la síntesis entre la realidad viviente y la forma pura.

Schiller, no obstante su fidelidad a Kant, no sólo afirmó la objetividad de lo bello, sino que reivindicó el lugar que le corresponde en la evolución del hombre civilizado. La belleza puede ser un medio para llevar al hombre de la materia a la forma, del sentimiento a la ley, de la existencia limitada a la existencia absoluta. Puesto que el hombre pierde su libertad por el dominio exclusivo de la naturaleza en el sentimiento y por la legislación racional en el pensamiento, hay que concluir que, al hacer realidad vivida la conciliación equilibrada de ambos impulsos, recuperamos la libertad y el poder en ese estado estético que es el «don de la humanidad», el «regalo de la naturaleza» (cartas 21 y 26).

La obra de arte nos acerca a ese ideal de pureza estética. «En una obra de arte verdaderamente bella, el contenido no es nada; la forma lo es todo...; el verdadero secreto de la maestría en arte consiste en esto: *que la forma aniquile la materia*»[8]. Schiller habla más del estado estético que debe causar la obra artística que del arte mismo. «La mayor o menor rapidez con que se desarrolla el instinto artístico depende tan sólo del grado de amor con que el hombre sea capaz de recrearse en la mera *apariencia*»[9]. La educación estética es la educación perfecta. Sólo el estado estético logra que la sociedad sea real al hacer ejecutar la voluntad de la naturaleza y la de la moral por la buena voluntad espontánea de los individuos.

«La tesis de Schiller acerca de la virtud educadora del arte es el resultado de su moralismo y de su romanticismo. Pero su moralismo lo salva de su

---

[6] Carta 14.

[7] «Mientras estamos pensando en su figura, ésta carece de vida, es una abstracción; mientras sentimos su vida, ésta carece de forma, es una mera impresión. Sólo cuando su forma vive en nuestra sensación, sólo cuando su vida adquiere forma en nuestro entendimiento, entonces es *figura viviente*. Y éste será el caso siempre que lo juzguemos como bello» (carta 15).

[8] Carta 22.

[9] Carta 26.

romanticismo»[10]. Sin embargo, no acierta a determinar de qué modo lo estético se liga con lo moral y qué es lo que constituye propiamente la actividad estética.

No obstante la teoría del impulso *lúdico,* no puede aceptarse sino con mucha matización que Schiller sea el precursor de la teoría que hace del arte un juego, lo mismo que de la teoría formalista o esteticista. No se le pueden inculpar los excesos de tales teorías modernas, que extienden la vida estética a todos los momentos y a todos los individuos. Para Schiller, el juego del arte sigue siendo serio, es la encarnación de lo serio, y la belleza sólo es «el domingo de la humanidad»[11].

SCHELLING

Kant había inventado un método para saber *cómo* conocemos. Quedaba en pie otra cuestión fundamental: *qué* conocemos. El mismo idealismo sobre el que había montado Kant sus tres *Críticas* sirvió a sus seguidores para responder a esa segunda cuestión: la misma *cosa-en-sí* va a convertirse ahora en un producto necesario de la actividad de la conciencia. El yo se pone a sí mismo. La lógica deviene ontología. De ese idealismo absoluto al que llega Fichte (1762-1814) con su síntesis del yo y el no-yo derivó SCHELLING los principios de una estética en la que se reconciliaban los conceptos contrarios: el yo y la cosa, el sujeto y el objeto, lo finito y lo infinito, lo real y lo ideal, ya no son sino dos caras de una identidad fundamental. Lo absoluto es la identidad de todos esos contrarios, y se conoce mediante una intuición espontánea e inmediata. La naturaleza y el espíritu, manifestaciones o formas fundamentales de lo absoluto, constituyen el contenido de dos ciencias —*la filosofía de la naturaleza* y la *filosofía trascendental*— que abordan dos aspectos de una misma realidad. «Schelling —dice Hegel— concibió la unidad de lo general y lo particular, de la libertad y la necesidad, de lo espiritual y lo natural».

Del conjunto de una abundantísima producción filosófica[1] hay que destacar, por lo que se refiere a la estética, su *Discurso sobre las relaciones de las artes figurativas con la naturaleza* y su *Filosofía del arte,* que a partir de 1802 se difundió en manuscritos por toda Alemania[2].

Lo absoluto es ese ser incógnito que encierra el principio de la armonía preestablecida entre lo consciente y lo inconsciente, entre el espíritu y la natu-

---

[10] 10 R. BAYER, *Historia de la estética* p. 314

[11] *Ibid*.

[1] Sus obras más importantes son: *Darstellung meines Systems,* que apareció por primera vez en 1801 en una publicación periódica, y *Bruno oder über das natürliche und göttliche Prinzip der Dinge* (Berlín 1802).

[2] Sobre la estética de Schelling cf. JEAN GIBELIN, *L'Esthétique de Schelling d'après la Philosophie de l'art* (Clermont-Ferrand 1934).

raleza. En su *Sistema del idealismo trascendental* (1800) aparece prevista esta reconciliación como en un futuro histórico; pero al mismo tiempo se busca su realización actual, y se la halla, ocasionalmente, en la criatura viviente y en la *intuición del artista*.

En el arte hay, pues, una reconciliación entre el sujeto y el objeto, entre el determinismo y la libertad, entre la naturaleza y el espíritu. La armonía se realiza en la identidad del propio yo. En cierta manera, la intuición proyecta a la inteligencia fuera de sí misma, y el producto de esa intuición es la obra de arte. Es un producto a la vez de la inteligencia —en cuanto meditación acerca de la finalidad— y de la naturaleza, con una notable participación del inconsciente, de la autoorganización. Hay una afinidad entre el producto orgánico natural y el producto artístico: el organismo natural muestra la síntesis entre la actividad consciente e inconsciente, entre la libertad y la necesidad, *antes* de su separación por la mente humana; el arte los reúne *después* de su separación en la esfera de la vida consciente. El arte parte del sentimiento en nosotros de una contradicción (las cosas nos afectan y reaccionamos sobre ellas) insoluble en apariencia; pero termina y se resuelve en el sentimiento de una armonía infinita.

La belleza —ésta es la definición que nos ofrece la estética de Schelling— «es la manifestación de lo infinito en lo finito». No es obra de arte la que no muestra al menos algún reflejo de lo infinito. Esta definición ofrece ya el criterio para una clasificación de las bellas artes y al mismo tiempo implica una concepción objetiva y evolutiva de la belleza: «La objetividad y necesaria continuidad histórica del sentido de la belleza como expresión suprema de la realidad absoluta o divina que se expresa por medio del hombre, se ha convertido en axioma de la filosofía»[3], escribe Bosanquet en 1892, resumiendo el influjo de Schelling en los estetas posteriores.

Desde el punto de vista histórico, Schelling contrapone el arte clásico al arte cristiano. El primero, inspirado por la mitología griega, que pretendía representar lo infinito dentro de lo finito, se opone al arte cristiano, en cuya doctrina se pretende dar a lo finito un alcance infinito. En el primer caso, el ideal (lo infinito) es restringido a lo sensible (finito); en el segundo, lo sensible es extendido y llevado a una expresividad análoga a la del sentimiento y pensamiento para que admita el sentimiento de lo infinito (ideal). Platón, que condenaba el arte que él conocía por su finitud, no hubiera condenado el arte cristiano. Estas contraposiciones expuestas en la obra de 1807 se repiten en diversos trabajos y conferencias posteriores.

Otra de las afirmaciones de Schelling, que va a encontrar largo eco en los románticos, es su reducción del arte a la belleza *característica*. Lo que da a la obra artística su belleza no es la imitación de las formas naturales[4], no es la

---

[3] *Historia de la estética* p. 384.
[4] Cf. *Infra* p. 361-362.

forma por sí misma, sino algo superior a la forma; es la mirada, la expresión del espíritu que reside en la naturaleza. Lo *característico* no es lo individual; es «su idea viva, mediante la cual el arte crea una especie de tipo eterno»[5]. Lo característico no es propiamente lo bello, pero es el principio generativo de lo bello. «Cuando la mirada del artista reconoce la idea creadora en el individuo y la extrae, transforma el individuo en un mundo aparte, en una *especie (Gattung),* en una idea eterna *(Urbild),* y no teme ya la limitación y la dureza, que es la condición de la vida. La belleza característica es la plenitud de la forma que mata la forma y no acalla la pasión, sino que la refrena; como las orillas de un río, que las ondas llenan, pero no cubren».

HEGEL

La estética de HEGEL (1770-1831) es una obra póstuma. Sus lecciones —*Vorlesungen über Aesthetik*— fueron publicadas por su discípulo G. Hotho de 1835 a 1838, y constituyen el primer sistema completo de una filosofía del arte[1]. Un historiador ha dicho que «por la profundidad de su concepción, por la riqueza de sus ideas, no sólo sobrepuja a todas las obras de sus predecesores, sino que todavía (en 1872), a pesar de lo que se ha trabajado para completarla y distribuir mejor sus principales secciones, no ha sido sobrepujada»[2]. Esta afirmación de Schasler en 1872 tal vez pueda sostenerse aún en nuestros días.

Hegel parte del punto adonde había llegado Schelling, avanzando por la vía marcada por Kant y Schiller[3]: la identificación entre sujeto y objeto, naturaleza y espíritu. «Todo lo racional es real y todo lo real es racional». Este postulado, fundamental en la filosofía de Hegel, convierte la lógica en metafísica, y viceversa. El espíritu es una identidad que vuelve eternamente sobre sí misma; es la única sustancia universal revelada en el juicio donde el espíritu existe en sí y «en un saber para el cual es algo como sustancia espiritual». Filosofía de la naturaleza y filosofía del espíritu son sólo dos momentos distintos del proceso de la idea. Toda la construcción hegeliana descansa sobre este postulado gratuito que consiste en dar valor real y metafísico a lo que es formal y lógico. La estética, para Hegel, es un capítulo de la filosofía del espíritu.

---

[5] *Discurso sobre, la relación de las artes figurativas con la naturaleza* (Buenos Aires 1954) p. 41.

[1] La *Estética* de Hegel, traducida al castellano, aunque no íntegramente, ha sido publicada por la editonal Espasa-Calpe en tres volúmenes de la colección Austral: *De lo bello y sus formas. Poética y Sistema de las artes.*

[2] *Kritische Geschichte der Aesthetik* (Berlín 1872) p. 1011.

[3] Kant procuró armonizar el entendimiento y la sensibilidad (el espíritu y la naturaleza). Schiller en sus cartas, con su teoría del instinto de juego, hizo la reconciliación entre la esfera del entendimiento y la de lo sensible. Schelling dio un paso más, y concibió la *unidad* de lo general y lo particular en la identidad de la Idea.

Conforme a esta identificación fundamental de lo lógico y lo real, la filosofía hegeliana presenta una estructura circular que procede según el método dialéctico: tesis, antítesis y síntesis. El ser permanece esencialmente en el devenir. Toda forma de existencia positiva pasa, en una evolución progresiva, a convertirse en su negación, la cual, a su vez, se encamina a un resultado positivo ulterior *(Aufhebung),* que incluye tanto la anterior positiva como la negativa. Es verdad que en su *Estética* es donde Hegel emplea el método dialéctico de manera menos visible y más elástica, no sin escándalo y molestia de los hegelianos posteriores.

Hegel desarrolla su teoría en tres partes, correspondientes a los tres grados que recorre la idea para alcanzar su desenvolvimiento completo. La primera tiene por objeto la noción o idea abstracta de *lo bello* en general; la segunda, lo bello *en la naturaleza;* la tercera, el *ideal,* o sea, lo bello realizado por las obras del arte[4].

De la belleza en general trata de una manera breve y poco inteligible. Hegel identifica la belleza con su idea. «La idea es el fondo, la esencia misma de toda existencia, el tipo, la unidad real y viviente, cuya realización constituye los objetos visibles... La idea es un todo, la armoniosa unidad de ese conjunto universal que se desarrolla eternamente en la naturaleza y en el mundo moral o del espíritu». La idea así considerada, en sí misma, despojada de toda forma, en su pureza y generalidad, es la *verdad.* Aunque identificada con la idea, la belleza añade una nota a lo verdadero. Cuando lo verdadero aparece inmediatamente al espíritu en la realidad exterior y la idea queda confundida e identificada con su apariencia exterior, entonces la idea no es sólo verdadera, sino *bella.* Lo bello se define como *manifestación sensible de la idea (das sinnliche Scheinen der Idee).* Los dos elementos *—forma sensible e idea—* son inseparables. Y por esa razón la belleza es inaccesible a la razón lógica; tiene también carácter de *infinitud* y de *libertad,* términos casi sinónimos y casi enigmáticos para quien no se haya adentrado en el sistema hegeliano.

---

4 Sobre la estética de Hegel véase: A. BÄUMLER, *Hegels Aesthetik* (Munich 1922); W. FROST, *Hegels Aesthetik* (Munich 1928); H. GLOCKNER, *Die Aesthetik in Hegels System der Philosophie.* «Verhandlungen des II Hegelskongresses vom 18 bis 21 Okt. 1931 in Berlin» (Tubinga 1932); MAZHAR SEVKET, *Hegels Aesthetik in ihrem historischen Zusammemhang* (Bonn 1933); V. BASCH, *Des origines et des fondements de l'Esthétique:* Études sur Hegel (París 1931) (public. también en «Revue de Métaphysique et de Morale», juillet-sept. 1931); B. CROCE, *Ciò che è vivo e ciò'che è morto nella filosofia di Hegel* (Bari 1907); B. CROCE, *La fine dell'arte nel sistema hegeliano:* Storia dell'Estetica per saggi (Bari 1942); F. PUGLISI, *L'Estetica di Hegel* (Padova 1953); R. A. PIÉROLA, *Hegel y la estética* (Tucumán 1956); N. MOULOUD, *Forme, sens et dialectique dans l'Esthétique de Hegel:* Revue d'Esthétique, janv.-mars 1963, pp. 33-63; G. VECCHI, *L'Estetica di Hegel. Saggi di interpretazione filosofica* (Milano 1956); C. ANTONI, *L'Estetica di Hegel:* Scritti di Estetica (Napoli 1968) pp. l31-322; WALTER BIEMEL, *La estética de Hegel:* Convivium n. l3-14 (en.-dic. 1962); 142-162; CHRISTA DULCKEIT-V. ANNIM, *Hegels Kunst-philosophie:* Philos. Jahrbuch 67 (1959) 285-304. Sobre bibliografía hegeliana, véase WOLFAHRT HENCKMANN *Bibliographie, zur Aesthetik Hegels.:* Hegel-Studien 5 (1969) 379-427. C. PERES, *Die Strukture der Kunst in Hegels Aesthetik* (Bonn 1983).

La primera e ínfima manifestación de la idea está en la naturaleza; por tanto, la primera e ínfima belleza es también la belleza natural. Hegel apenas se detiene en ella, porque la considera opuesta a la conciencia, en la que ve la más alta manifestación del espíritu. En la belleza natural ve grados diferentes y sucesivos, correspondientes al desarrollo gradual de la vida y de la organización de los seres. La belleza de éstos no consiste tanto en su unidad y regularidad de su forma cuanto en su vitalidad, en la expresión de la fuerza interior que los anima. Por otra parte, «el sentido de los objetos naturales no está en ellos mismos; ellos son sólo símbolos de los sentimientos que provocan en nuestra alma. Así es como nosotros prestamos a los animales las cualidades que sólo pertenecen al hombre: el valor, la fuerza, la astucia. La belleza física es un reflejo de la belleza moral».

Hegel observa la belleza exterior de la forma abstracta y analiza sus propiedades: regularidad, simetría, armonía. pero, para él, la belleza natural tiene siempre la sustancial imperfección de su finitud. *Ningún* ser de la naturaleza goza de absoluta libertad. Por eso el espíritu se ve obligado a realizar la idea en otra región, la del arte, donde impera una realidad más alta: la del ideal. La necesidad de la belleza artística está, pues, fundada en la impureza e imperfección de lo real, en su falta de conciencia de sí mismo y en su ineptitud para expresar el desarrollo libre de la vida, sobre todo de la vida libre del espíritu. El arte es superior a la naturaleza, porque, siendo Dios *espíritu,* se deja traducir por el *espíritu* mejor que por la naturaleza.

¿Cómo puede el absoluto, el infinito, aparecerse al espíritu en cuanto ente sensible? Kant ya había comprendido que existía un abismo insalvable. Lo absoluto realizado es una contradicción. Hegel ofrece tres maneras de realización. Una de ellas es el *arte*. El fin del arte es representar lo real como verdad, es decir, en su conformidad con la idea que ha llegado a la perfección de su existencia refleja. «Es necesario que la idea, que encontró en la inteligencia humana la más cabal expresión no sensible de sí misma, proceda como si fuera a repetir conscientemente el proceso gracias al cual estuvo inconscientemente encarnada en la naturaleza y construya para sí una representación más adecuada, igualmente real, para los sentidos en esa segunda naturaleza que es el arte»[5]. Esta propiedad de conferir espiritualidad a la realidad exterior, de suerte que la aparición exterior conforme al espíritu sea su manifestación (dentro del arte), no llega al término extremo del pensamiento en sus formas abstractas; se detiene en un punto medio, en que la forma puramente sensible y el espíritu puro se vuelven a encontrar en armonía. «El ideal es, pues, la realidad emancipada del dominio de lo particular y de lo accidental, en cuanto que el principio espiritual, en esa forma que se eleva frente a la generalidad, aparece como *individualidad viviente*»[6].

En cuanto a las relaciones del arte con la naturaleza hay que empezar viendo en ésta una encarnación del espíritu. Si el arte elige las formas naturales

---

[5] BOSANQUET, o.c., p. 392.
[6] *De lo bello y sus formas* 3.ª ed. (Madrid 1958) p. 89.

es porque encuentra en ellas un valor representativo. Hegel reconoce (como Aristóteles) que, comparada con la realidad prosaica, la *apariencia* es una verdadera maravilla, una especie de broma, de ironía, con la que el espíritu se burla del mundo real y de sus formas externas. Pero la naturaleza ofrece al arte un interés mayor cuando éste, por medio de la representación, capta la esencia de la cosa y la hace visible. «La obra de arte no es una simple representación general... Como procedente del espíritu y de su poder figurativo, debe dejar en sí misma ese carácter de generalidad, sin salir de los límites de la individualidad viviente y sensible». La apariencia del arte es una apariencia que se supera a sí misma e indica algo espiritual que aparece a través de ella[7].

Hegel trata luego de las *determinaciones* que toma el ideal. «Lo divino es el centro de las representaciones artísticas». Ese principio divino que se manifiesta en la actividad humana, con todo lo que contiene de acción y pasión, debe hallar formas que reflejen calma y majestad. El desarrollo del ideal mediante *diferencias* y *oposiciones* es lo que constituye la *acción*. Hegel en este capítulo examina el *estado general del mundo,* la *situación* y la *acción* propiamente dicha, temas que le dan ocasión para exponer lo que hoy llamaríamos una estética del *contenido:* los sentimientos y pasiones que mueven la acción de los personajes y los caracteres.

Exponiendo luego la *determinación exterior del ideal,* examina la forma abstracta de la realidad exterior, el acorde armonioso del ideal en su existencia concreta con la realidad exterior y la forma externa del ideal en su relación con el público. Otra sección va dedicada al *artista* y a sus cualidades: la *imaginación* creadora *(Phantasie),* distinta de la imaginación pasiva *(Einbildungskraft);* el *genio,* que debe distinguirse del *talento,* del *genio nacional* y del *técnico,* y la *inspiración,* que Hegel trata sin concederle ninguno de los prestigios legendarios de la antigüedad clásica. Sigue una exposición de las formas generales en que se expresa el artista: la *objetividad,* el *estilo* y la *originalidad*.

La segunda parte de las *Vorlesungen* está dedicada a la *evolución* del ideal. El ideal, es decir, el mundo de la belleza imaginaria, pasa por el mismo proceso dialéctico. La primera serie de fases sucesivas es lo que Hegel llama tres formas de arte, y constituyen la historia del arte. Pero como el ideal tiene, además de formas de expresión sucesivas, formas simultáneas, ocurre que, aunque todas las artes se presenten en cada época, cada vez que se presentan, una de ellas tiene una categoría especial en el espíritu de la época. En el primer momento —*simbólico*—, la idea busca una expresión adecuada a su esencia, sin encontrarla. Se pierde en esfuerzos impotentes. Todo es arbitrario e irracional, como las formas del sueño (el arte egipcio puede servir de ejemplo). El segundo momento es el *clásico:* el espíritu despierta contra sus pesadillas

[7] *Ibid*., p. 95. Sobre esta «apariencia» del arte, que es «aparición» y «transparencia» al mismo tiempo, véase *infra* p. 368.

y halla la expresión natural y adecuada que le proporciona la figura humana. El tercer y último momento es el *romántico,* al que corresponde el arte cristiano. Es cuando el espíritu se supera, adquiriendo conciencia de su naturaleza infinita, la cual lleva consigo la negación de todo lo finito y particular. La subjetividad infinita intenta realizarse en forma sensible, y sólo lo logra parcialmente mediante la expresión interior y personal de la naturaleza humana. Hegel liquida de esta manera la controversia contemporánea entre clásicos y románticos, igualándolos en el rango de ser reflejos sucesivos del espíritu. Lo que en vano había buscado Schlegel y no lo había conseguido Schelling con su concepción estática, se alcanzaba en Hegel concibiendo al espíritu completamente inmerso en la realidad, materializado en la historia; una historia que en cuanto tal no tiene futuro; el arte es visto como fenómeno del pasado, ya superado.

Hegel divide en la tercera parte las artes según diversos criterios: los sentidos solicitados, los materiales empleados y especialmente la capacidad para representar el ideal. Esta parte es quizá la más importante y fecunda actualmente, y revela un gusto crítico extraordinario en la apreciación de las artes y de su historia. Pero hay que reprocharle el haber intentado forzadamente una clasificación lógica de las artes que al mismo tiempo correspondiera a la aparición o preponderancia histórica de cada una de ellas. La arquitectura, según esta división, es el arte *simbólico;* la escultura, el arte *clásico;* las otras tres (pintura, música y poesía) forman las artes *románticas*.

Hegel se opone al formalismo de Kant. «En lo bello, la forma sensible no es nada sin la idea». Los dos elementos son inseparables, con predominio o prioridad del contenido sobre la forma[8]. El fondo simbólico determina la forma simbólica del arte en su primer momento evolutivo; la idea clásica determina la forma clásica; y lo mismo en cuanto al arte romántico. Los marxistas utilizarán las bases de esta estética evolutiva, cuyo dinamismo radica en al contenido. Es curioso que sea el *realismo* socialista el que haya sacado el máximo partido a este *idealismo* absoluto.

Para Hegel, el arte no es un juego; tiene una alta misión. Junto con la religión y la filosofía, es un modo de expresar lo divino y de hacer sensible el espíritu absoluto. En él se reflejan los intereses más altos del hombre y del espíritu. No es un simple reflejo de la naturaleza, sino que se impone a nosotros como la verdadera y profunda realidad de las cosas. Es apariencia, como ya lo dijeron Kant y Schiller; pero apariencia cargada de espíritu, compenetrada con la verdadera realidad. Por eso supera a la naturaleza, «ya que a través de esas apariencias resplandece lo suprasensible».

---

[8] N. Mouloud, a.c., p. 51: «La manière dont l'art se prolonge... est tres complexe, car si les formes vivent bien à l'intérieur d'un devenir de la culture, a l'inverse le devenir de l'esprit se fait pour une part a l'intérieur des formes de l'art, capables d'assimiler et de réflechir indéfiniment les expressions d'une culture».

La *Estética* de Hegel es un minero inagotable de ideas fecundas para la filosofía del arte y de la historia. En el marco riguroso en que parece encerrar el desenvolvimiento de las formas artísticas, el gran pensador busca siempre conciliar los extremos, captar las relaciones que los unen después de haber señalado las oposiciones y las diferencias que los separan. A pesar de la preponderancia concedida al fondo, a la idea, ¡cuántas y qué acertadas reflexiones sobre la forma en las obras de arte que examina! Es admirable su *Poética* y son siempre sagaces sus juicios sobre las grandes obras de Homero, Dante, Shakespeare, Goethe y Schiller, lo mismo que sus digresiones sobre la pintura holandesa, el vestido moderno o la versificación en poesía.

Sus defectos y limitaciones son también evidentes, y han sido frecuentemente anotados: sus lagunas, sus oscuridades, sus errores. Antes que nada, se ha observado que la estética, en cuanto filosofía de lo *bello,* está ausente; que su obra es una filosofía del arte, o, mejor, de la *historia del arte*. Se le ha acusado de haber eliminado la personalidad individual[9], de haber olvidado la diferencia *específica* de las actividades del espíritu, concretamente la diferencia entre el conocimiento intuitivo del arte y el conocimiento lógico de la ciencia; de haber creado una estética artística basada en el *contenido* más que en la forma (que queda reducida a ser mera proyección de aquél)[10]. Se le ha reprochado su menosprecio de la belleza natural, como obra de un artista ciego e inconsciente, y se ha dicho que toda su obra es una especie de teosofía panteísta[11], ya que el arte, según él, es «una manifestación de lo divino bajo las apariencias de la forma real», tesis que le ha llevado a la absurda consecuencia de presagiar la muerte del arte. Al desaparecer del mundo el sentido de lo divino, el arte debe consagrarse a un nuevo culto: el de la humanidad. En cuanto al método dialéctico que él tan férreamente emplea, se ha observado que tiene graves riesgos, siendo el principal de ellos el prestarse al capricho y a la arbitrariedad en la selección para ver «cumplidos» sus momentos históricos. Se presta a ver «contradicciones» y «superaciones» falsas, presuntas o inventadas; se presta a hacer ver necesidad de acaecimientos, y, por tanto, conocimiento científico o filosófico, donde no hay más que falta de datos o pobreza de documentos[12]. Tal es precisamente el caso de su filosofía de la historia del arte, montada sobre una documentación muy limitada del arte antiguo. Con todo, hay que reconocer que, no obstante sus *a priori,* Hegel no ha descuidado (como ya lo anunciaba en su introducción) el método *empírico*.

---

9 Es verdad que la individualidad en general se salva, pero «un individuo que no es aún persona queda vaciado de su mejor parte» (Giovanni Vecchi, *L'Estetica di Hegel* p. 209.

10 Carlo Antoni, a.c., pp. 307-309.

11 R. A. Piérola, *Hegel y la estética* p. 98: «En todas las etapas del proceso dialéctico hegeliano se atisba la *Sehnsucht* romántica proyectada hacia lo infinito y absoluto; pero no con la característica del añorar languidescente, del incontenible deseo hacia lo indefinido y lejano (de un Novalis por ejemplo), sino con el fervor obstinado de quien confía en los poderes de la razón para realizar el supremo destino del hombre».

12 R. Heiss, *Die grossen Dialektiker* c.1 pp. 157 y 196.

Su intuición y su extraordinaria sensibilidad aplicadas al hecho real son las que hoy nos suministran la mayor cantidad de conocimientos utilizables. Y es, sobre todo, el haber sabido sistematizar todo ese cúmulo de observaciones empíricas, reservándoles un lugar cómodo en su gran sistema, y, como dice Menéndez Pelayo, «esa manera elevada de comprender las cuestiones técnicas, enlazándolas con principios filosóficos de gran alcance»[13], lo que nos revela la grandeza de su entendimiento.

SCHOPENHAUER

La estética de SCHOPENHAUER (1788-1860) está sustancialmente contenida en el libro tercero de su obra fundamental, *El mundo como voluntad y representación*[1], y en varios capítulos de otras obras dedicadas a temas morales. Schopenhauer poseía la cultura griega de su tiempo y un amplio conocimiento de la filosofía hindú. Su obra principal pasó inadvertida en el momento de su publicación (1819). Pero a partir de la segunda edición (1844), en el momento en que empezaba a declinar el hegelianismo y renacía el pensamiento kantiano, se le empezó a leer, quizá como reacción natural contra la filosofía positivista y las escuelas experimentales que entonces empezaban a propagarse.

Schopenhauer, dejando de lado a Fichte, Schelling y Hegel, parte de Kant, manteniendo su subjetivismo y su dualismo, pero simplificándolo, puesto que reduce toda la maquinaria de las formas *a priori* a una sola ley: la del principio de razón suficiente. La causalidad en cuanto tal se manifiesta como fundamento o razón suficiente en las relaciones universales y necesarias establecidas en los aconteceres de la naturaleza, en la lógica de los juicios del entendimiento, en las intuiciones puras de la continuidad (espacio) y de la sucesión (tiempo) y en las motivaciones de los actos voluntarios. Estos cuatro aspectos de la causalidad son las cuatro raíces del principio de razón suficiente, categoría general que sintetiza todas las formas de la intuición y que fundamenta toda diferencia, pues ésta no es más que una apariencia, una manifestación de la realidad única, de la verdadera *cosa-en-sí,* del fundamento del mundo: la *voluntad*. «La voluntad es la esencia íntima de toda cosa, y la llamo cosa-en-sí».

Lo que Kant llamó *noumenon* (de *νοῦς* = razón), para Schopenhauer, por consiguiente, no es razón, sino sin-razón; esa voluntad es una fuerza ciega, irracional e indefinible, porque esencialmente no es una idea, sino una negación de una idea. Schopenhauer subordina todas las funciones de represen-

---

[13] *Historia de las ideas estéticas* IV p. 225.

[1] *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Leipzig 1819; la segunda edición —1844— apareció enriquecida con apéndices muy extensos). En español hay varias ediciones, la más reciente es la de Buenos Aires (El Ateneo, 1950): *Obras de Schopenhauer* 2 vols. La traducción de *El mundo como voluntad y representación* se debe a Eduardo Ovejero. Otra obra, *Parerga und Paraliponema* (Berlín 1851), contiene algunas consideraciones sobre la belleza, el placer, el genio y la imaginación.

tación a las funciones de voluntad, y en esta actitud puede verse prefigurada la idea tan moderna (Marx, Nietzsche, Freud) del condicionamiento de todo pensamiento consciente por motivaciones inconscientes. Esa voluntad es la unidad básica del mundo interior y exterior, fondo y principio de las cosas, fuerza absoluta (suma de todas las fuerzas conscientes e inconscientes) que, como tal, no puede ser objeto del entendimiento; sólo lo es en sus objetivaciones, porque el mundo es una progresiva objetivación de la voluntad: «Hay que ver en los grados de objetivación de esa voluntad, que constituye la esencia *en sí* del mundo, lo que Platón llamaba *ideas eternas,* formas inmutables»[2]. Schopenhauer relaciona a Kant con Platón; encuentra una coincidencia casi absoluta en la correspondencia *número-fenómeno* de Kant con la *idea-apariencia* de Platón, y concluye que él pretende concebir la conciencia trascendental no *en abstracto,* sino de una manera intuitiva[3]. La voluntad, según él, va elevándose desde el reino inorgánico hasta el hombre, adquiriendo cada vez un grado más alto de *objetivación* hasta producir la inteligencia, por cuyo mecanismo el mundo nos aparece como representación *(Vorstellung)* con todas sus formas, con las categorías de espacio, tiempo y causalidad[4].

Kant había identificado la experiencia estética con la contemplación, haciendo del objeto estético una pura aparición. Para Schopenhauer, la contemplación es el único modo de escapar a la miseria de la voluntad. Schopenhauer demuestra el pesimismo con razones *a priori*. La voluntad en sí misma debe concebirse como una tendencia ciega, como un esfuerzo sin fin ni término, que nunca puede ser satisfecho[5]. El mundo es un enigma, un querer absurdo. La experiencia interna revela el fondo de nuestro ser: tendencias, aspiraciones, necesidades... El hombre es voluntad de vivir. Pero la conciencia que la voluntad de vivir tiene en el hombre no le impide ser absurda, pues es anterior a la razón. Hay en nosotros motivos que únicamente explican la particularidad de la voluntad para cada acto. El motivo «no explica en lo más mínimo lo que este ser quiere en general ni lo que quiere de esta manera». El único efecto de la conciencia es el de acrecentar la miseria. El deseo es siempre penoso; si no se satisface, es el dolor; si se sacia, es el hastío. La vida es un estado de desgracia radical. La subordinación de la razón a motivaciones inconscientes,

---

2 *El mundo como voluntad y representación* III n. 31.

3 *Ibid.*, n. 31: «Aproximando el modo de expresar Kant al de Platón, se podría decir: Tiempo, espacio y causalidad no son más que esa ley de nuestro intelecto en virtud de la cual el ser realmente existente que constituye cada especie se manifiesta a nosotros como una multitud de seres análogos que renacen y perece sin cesar en una sucesión eterna. Aprehender las cosas por medio y en los límites de esta ley constituye la conciencia inmanente de nuestras percepciones; aprehenderlas, por el contrario, con perfecto conocimiento de causa constituye la conciencia trascendental. ahora bien: por la *crítica de la razón pura* llegamos a concebir la conciencia trascendental, pero no la concebimos más que *en abstracto,* aunque también puede producirse en nosotros instintivamente. Por este último punto pretendo completar tal doctrina...».

4 *Ibid.*, III n. 32.

5 Esta voluntad ciega es independiente de la historia, es única para todos los seres, pero constituye, sin embargo, una experiencia interior que va más lejos que el conocimiento de la ciencia.

el pesimismo y el irracionalismo de toda esta doctrina, la alejan de Kant, como también de la dialéctica ascendente del espíritu en la teoría de Hegel.

La estética de Schopenhauerse[6] inscribe dentro de su moral, que es una doctrina de salvación. El *arte,* la *compasión,* o simpatía con todos los hombres y todos los seres («fenómeno ético originario»), y la *ascesis,* o anulación del querer por la mortificación de todos los instintos, son los tres grados de la purificación y liberación del impulso de la voluntad sustancialmente dolorosa.

El arte y la contemplación de la belleza es un adormecimiento pasajero de la voluntad, la neutralización de todos los movimientos que tienden a la *praxis:* «Cuando, elevándose por la fuerza de la inteligencia, se renuncia a considerar las cosas de la manera vulgar; cuando no se considera ya ni el lugar, ni el tiempo, ni el porqué, ni el para qué de las cosas, sino pura y simplemente su naturaleza, cuando además no se permite ya ni a la idea abstracta ni a los principios de razón ocupar la conciencia, sino que en lugar de ello se dirige toda la atención intelectual hacia la intuición; cuando se absorbe y emplea totalmente la conciencia en la tranquila contemplación de un objeto natural; cuando el sujeto se pierde en ese objeto..., en cuanto olvida su individuo y su voluntad y no subsiste sino como sujeto puro, como claro espejo del objeto, de tal manera que todo pasa como si estuviera el objeto solo, sin nadie que lo percibiera, siendo imposible distinguir el sujeto de la intuición misma, fundiéndose aquél y ésta en un solo ser, en una sola conciencia totalmente llena y acaparada por una visión única e intuitiva cuando, en fin, el objeto se desprende de toda relación con lo que no es él ni el sujeto, de toda relación con la voluntad, entonces lo que es conocido así no es ya la cosa particular como particular; es la idea, la forma eterna, la objetividad inmediata de la voluntad»[7]. La contemplación de la belleza tiene, pues, dos aspectos: por una parte, nos emancipa de la voluntad, es decir, de todo el aparato que acompaña a nuestra máxima miseria, la voluntad de vivir; la belleza es la circunstancia exterior que ha centrado nuestra atención, haciéndonos concebir las cosas independientemente de su relación con la voluntad, de una manera desinteresada; entonces hallamos ese reposo que durante nuestra anterior servidumbre a la voluntad buscábamos sin cesar y huía de nosotros constantemente, entonces festejamos «el sábado de la voluntad»[8]. Por otra parte, la belleza llena nuestro espíritu con una idea, objetivación de la voluntad en cierto grado, que vemos en el objeto meramente particular: «Nuestra personalidad desaparece en la intuición, nos perdemos en el objeto, olvidamos nuestro individuo, nos sustraemos al principio de razón, al conocimiento de las relaciones, y a la vez las

---

[6] Sobre la estética de Schopenhauer cf. ANDRÉ FAUCONNET, *L'Esthétique de Schopenhauer* (París 1913); I. KNOX, *The aesthetic theories of Kant, Hegel and Schopenhauer* (New York 1936); C. ROSSET, *L'Esthétique de Sch.* (París 1969); P. KOESTERBAUM, *The Logic of S's Aesthetics:* Revue Intern. de Philos. 14 (1960) pp. 85-95.

[7] O.c., III n. 34.

[8] «Wir feiern den Sabbath der Zuchthausarbeit des Wollens» (*ibid.*, n. 38).

cosas se nos aparecen como ideas, y el individuo se convierte en puro objeto del conocer sin voluntad, apartándose de la corriente del tiempo y de la cadena de las relaciones. Entonces lo mismo da contemplar la puesta del sol desde un calabozo que desde un palacio»[9].

Schopenhauer convierte al artista en contemplativo. El genio y el asceta son los que realizan la conversión. La esencia del artista consiste en la más completa objetividad. La facultad característica del genio es la aptitud para la intuición pura, que le convierte en espejo luminoso del mundo[10]. Schopenhauer establece interesantes parentescos entre el genio y el niño, entre el genio y el demente[11]. Paradójicamente, este pensador voluntarista concibe una estética de la pura contemplación del modo más radical y absoluto que ningún intelectualista de la escuela kantiana.

Dedica páginas luminosas a la psicología de la fruición estética, al carácter intuitivo, alógico, del arte[12] y a las categorías estéticas: a lo *sublime* (el sujeto cognoscente «contempla de manera serena objetos terribles para la voluntad»), a lo *gracioso (das Reizende)* que es lo contrario de lo sublime, lo que estimula la voluntad presentándole un objeto de satisfacción fácil e inmediata. Schopenhauer hace también su propia clasificación de las artes[13], siguiendo su único criterio: el grado de objetivación de la voluntad; la arquitectura, por su gran dependencia de la materia (que en cuanto tal no puede ser objeto de ninguna representación intuitiva) está al pie de la escala; después vienen la escultura y la pintura; luego, la poesía (sobre todo, la poesía trágica), que puede iluminar las fuerzas profundas de la voluntad humana; en la cima está la música, en la que Schopenhauer saluda «la objetivación más perfecta de la voluntad, la vida y las luchas intelectuales del hombre». Dentro de su arbitrariedad fundamental, esta clasificación anuncia algunas certidumbres de la estética moderna sobre el lenguaje específico de cada una de las artes, observando que la expresión depende del material y de los medios empleados.

El fallo sustancial de esta estética es la arbitrariedad de toda su filosofía. «Poner la voluntad en todas partes, arguye Bergson, equivale a no dejarla en ninguna. Cuando una palabra designa todo lo que existe, no significa nada

---

[9] *Ibid.*

[10] «El arte reproduce las ideas eternas que concibió por medio de la contemplación pura, es decir, lo esencial y permanente de todos los fenómenos del mundo, por otra parte, según la materia que emplea para esa reproducción, toma el nombre de arte plástico, de poesía o de música. Su origen úico es el conocimiento de las ideas; su fin único, la comunicación de ese conocimiento. Mientras que la ciencia siguiendo el curso interminable de las causas y los efectos, tal cual se manifiesta en sus cuatro formas, a cada descubrimiento, es empujada más lejos cada vez... No hay para ella término ni satisfacción completa... El arte, por el contrario, tiene su término en todo...» (*ibid.*, III n. 36).

[11] *Ibid.*

[12] En *Parerga und Paralipomena* observa de pasada el carácter inmediato aconceptual del juicio estético: «La belleza es una carta abierta de recomendación que nos gana de antemano el corazón» (trad. franc.: *Aphorismes sur la sagesse dans la vie* [1890] p. 24).

[13] *Ibid.*, III n. 43-52.

más que *existencia*». Por otra parte, su moral es contradictoria: la voluntad de no querer es siempre un *querer.* Desde el punto de vista propiamente estético, la *intuición* de Schopenhauer explica, si se quiere, la actitud estética, pero no el arte creador. La creación artística implica siempre una voluntad de vivir; incluso puede ser considerado como un medio de transformar el mundo. Para Schopenhauer es todo lo contrario: una renuncia. El arte es el «sostén y consuelo» del hombre frente a un mundo cambiante y desorganizado. Schopenhauer, como Plotino, reacciona contra el medio circundante con un misticismo pesimista[14]. El artista es un asceta fracasado que no ha alcanzado la última metamorfosis[15]. El sistema de este gran solitario influyó en Nietzsche y en los decadentes franceses; pero, construido sobre tesis gratuitas y vagamente definidas, hoy está completamente abandonado.

LOS EPÍGONOS DEL IDEALISMO

Junto al idealismo romántico de los filósofos, que quedó frecuentemente reducido a meros ensueños teóricos, estaba la realidad viviente del arte y de los artistas, quienes en esa época se picaban de filósofos y sufrían también la manía de las teorías. Junto a Herder, que había sido el primero en señalar los aspectos profundamente sociales de la acción poética, y Schiller, que había insistido en la fuerza educadora que el instinto lúdico del arte tenía sobre las comunidades humanas, el genio de GOETHE, atento a las lucubraciones de los filósofos, aspiró, como ellos, a alcanzar una síntesis entre el mundo y el espíritu, entre la naturaleza y la libertad. Su más notable definición de belleza se halla en una de sus conversaciones con Eckermann: «Lo bello es un fenómeno originario *(Urphänomenon)* que no se revela nunca por sí mismo, pero que, reflejándose, se hace visible en mil manifestaciones diversas del espíritu creador; fenómeno tan vario y múltiple como la naturaleza misma». Goethe describe lo bello como la «finalidad sin fin» de Kant: de hecho, la belleza es la presencia de una finalidad por la que el todo, el organismo, condiciona y determina las partes lo mismo en los seres naturales que en la obra artística, la cual es también un todo que tiene un alma difundida hasta en sus mínimas partes. La belleza es *verdad,* pero con una verdad *interior* que nada tiene que ver con la *mímesis*. Sería estúpido el artista que quisiera que su obra *se pareciera a* un objeto de la naturaleza: «La obra de arte *parece un objeto* natural, en cuanto se armoniza con nuestra mejor y más honda naturaleza; es decir, es *sobrenatural,* lo que no quiere decir *extranatural*[1] Como los productos de la naturaleza, la

---

[14] I. KNOX, o.c., p. 163.

[15] R. BAYER, o.c., p. 335

[1] «Warum erscheint auch mir ein vollkommenes Kunstwerk als ein Naturwerk? Weil es mit Ihrer basser Natur übereinstimmt weil es übernatürlich, aber nicht aussernatürlich ist» *(Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* [1798]. Cf. *Goethe's Werke* 4.a ed. [Hamburg 1960] XII p. 72).

obra de arte es indefinible e inexplicable: sólo puede contemplarse y sentirse. Y las obras artísticas más perfectas muestran «naturalezas vivas, de alta organicidad» *(lebendige, hochorganisierte Naturen)*[2].

La facultad humana principal *(Hauptkraft)* es la *fantasía*. Con el nombre de *intuición (Anschauung)* designa Goethe la imagen particular que expresa en sí una idea general. Este alcance de la imagen se logra mediante lo *característico,* que indica eso que el artista halla de interesante y significativo en un objeto de la naturaleza, sustrayéndolo a ella para conferirle un valor superior. Muy pronto, ya en su juventud de *Stürmer,* Goethe se mostró entusiasta del estilo gótico; en pleno neoclasicismo, cuando el nombre de Winckelmann llenaba todo el horizonte, dedicó un ensayo a la arquitectura alemana (1772), donde declara hallar lo agradable «dentro de lo enorme», y la belleza unida a lo fuerte y lo rudo, colocada «desde lo sagrado hasta lo monstruoso». En ese mismo artículo es donde Goethe ve claro el concepto de lo característico como algo sustancial en el arte. Lo *característico* para él es la *vida* y la *expresión* que vemos en algunos objetos aun antes de captar sus relaciones de *forma*[3]. En el momento en que el artista aprehende un objeto natural, éste deja de pertenecer a ella, dice Goethe; hasta se puede decir que el artista lo crea en ese instante en que capta lo que en él hay de más *significativo,* de *característico* e interesante, o más bien entonces es cuando le confiere su más alto valor[4]. Es sintomático que entre sus notas del «Archivo de Macaria» se hallen largos fragmentos traducidos de las *Enéadas,* de Plotino, el filósofo que inició la estética de la luz, de la vida y de la expresividad.

Más tarde, tras su viaje a Grecia (1786-88), el concepto de belleza formal y clásica pugna por conseguir la primacía de su pensamiento; pero él prefiere buscar una síntesis dialéctica entre forma y expresión, presintiendo quizá la antinomia fundamental que está en la raíz de todos los *ismos* estilísticos de la historia del arte, el problema básico que hace de la estética un enigma continuo, una ciencia dilacerada que avanza penosamente entre dos heterogéneos: el objeto y el sujeto, la naturaleza y el espíritu. Después de una polémica con el anticuario y arqueólogo Hirt, que había subrayado el valor de lo *característico* aun en el arte que parece resplandecer por su *forma,* Goethe confiaba a su amigo Schiller sus propias dudas: la concepción genérica, idealizada, de la belleza nos deja fríos[5]. La posición definitiva de Goethe es de equilibrio entre la belleza y lo característico, o, si se quiere, entre *la forma* (clásica) y la

---

[2] *Über Laokoon* (1798); *ibid*., p. 56.

[3] «De esta suerte, con rasgos extraños, formas horribles y colores chillones, el salvaje decora sus cocos, su plumaje y su propio cuerpo. Y aunque ese pintoresco conjunto conste de las más caprichosas formas, con todo, aún sin relaciones de forma, tiene unidad, porque un sentimiento único hace de él un todo característico. Este *arte característico* es el único verdadero» (*Von deutscher Baukunst* [1772]; *ibid*., p. 13).

[4] *Einleitung in die Propyläen*. *Werke* XII p. 46.

[5] Cf. B. Bosanquet, o.c., p. 361.

expresión (romántica). En el diálogo *El coleccionista y sus amigos,* donde, sin nombrarle, Hirt está representado por «el característico», Goethe responde a las proposiciones de éste, estableciendo la significativa comparación entre lo característico como *esqueleto* y lo bello como *ser viviente* (ambos necesarios), sosteniendo que, en lo bello, todo lo que es característico queda atenuado y lo que es violento eliminado, y sólo así se alcanza la suprema *gracia*.

Entre los poetas románticos que escribieron explícitamente sobre estética destaca JEAN-PAUL RICHTER (1763-1823), quien en sus *Lecciones de estética*[6] intentó dar una poética completa. En realidad, su obra es sólo una teoría de su propia poética romántica, de carácter humorista. Para él, el arte es imitación; pero una imitación en la que el papel principal lo tiene la imaginación, que actúa según diversos grados, que son: *concepción estética, talento, genio femenino* (receptivo) y *genio masculino* creador (que une la reflexión al instinto). Es interesante su concepción del instinto creador, concebido como «ángel de la vida interior»; su división entre poesía antigua (clásica) y poesía moderna (romántica), fundamentada en el cristianismo. Su capítulo más original es quizá el dedicado a la poesía humorística. Esta *Poética* de Jean-Paul es una mina de pensamientos fecundos y de expresiones sugestivas, como obra que es de un gran artista de la palabra. En pleno auge de las vagas visiones del idealismo, constituyó un dique contra el desbordamiento de la estética trascendental, haciendo posible que pronto aparecieran mentalidades que buscaran teorías más modestas y más concretas, más respetuosas del hecho artístico y de la vida real. No obstante los estrechos límites de su contenido, la obra de Jean-Paul ha merecido de Menéndez Pelayo el apelativo de «uno de los cinco o seis grandes monumentos de la estética alemana»[7].

Otro pensador original de esta época fue SOLGER (1780-1819), quien escribió su *Erwin* en 1815 y poco después sus *Lecciones de estética*[8]. Algunas de sus ideas anuncian a Hegel; pero, por otro lado, retuvo algo del idealismo kantiano. Considera el arte como revelación determinada de la idea, y la belleza como producción exclusiva del arte, como algo que tiene su origen en la conciencia humana, la cual imprime su forma en la materia. Si hablamos de la belleza natural, es porque la miramos como obra de arte (Dios es el supremo artífice). La belleza es «revelación de Dios en la aparición esencial de las cosas». La unidad de esencia y fenómeno percibida en el fenómeno es lo que constituye la belleza. Esta se define también como «inmanencia de la idea en el individuo».

En cuanto al arte, Solger distingue la *imaginación* (que pertenece al conocimiento común) y la *fantasía* (que en arte es la facultad que transforma la idea en realidad). Toma de Schlegel y otros románticos el concepto de *ironía,*

---

[6] *Vorlesungen der Aesthetik* (Hamburg 1805), 3 vols.

[7] O.c., IV 128.

[8] *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* 2.ª ed. (Berlín 1907); *Vorlesungen über Aesthetik* (Berlín 1829).

y amplía su significado, dándole un alcance trascendental y religioso. La ironía del arte consiste en la conciencia de su dignidad metafísica como revelación de la idea y de la nulidad de esa revelación con respecto a la idea. La mirada del artista es «irónica»; nadie como él siente y hace sentir el aniquilamiento de la idea en las formas empíricas, la ironía trágica de esa fusión de la idea con la realidad. «Ninguna obra de arte viene a la existencia sin esta *ironía,* que, junto con el *entusiasmo,* constituye el centro de toda actividad artística... La ironía reconoce la nada, no de los simples personajes, sino de toda condición humana, precisamente allí donde es más alta y noble, porque reconoce que ésta es nada comparada con la idea divina».

Solger tiene una concepción original de lo *feo:* es algo opuesto *positivamente* a lo bello, porque es lo que ocurre cuando la idea falta y mero fenómeno se da como esencia. Es una categoría estética: «La belleza, al pasar por sus fases desde lo sublime a lo cómico, llega muy cerca de lo feo»[9].

JOHANN FRIEDRICH HERBART (1776-1841) marca la primera reacción contra el hegelianismo. Él se declaró un «kantiano del año 1828», y lo era en cuanto, abandonando el idealismo absoluto, regresaba al formalismo de Kant. Sin abandonar su metafísica, se interesó fundamentalmente por la psicología. Advirtió que todo el proceso de Kant había desembocado en gnoseología: en el examen de los procesos de *percepción;* pero Kant se había parado allí. Y fue desde allí desde donde Herbart inició su estudio. Para él, el examen de la estructura objetiva del conocimiento se convierte en examen de las relaciones armónicas entre los elementos intuitivos. La teleología kantiana se transformaba así en una especie de matemática de estructuras y de valores: una comprensión de las combinaciones de relaciones simples[10].

El juicio estético presupone siempre (en contra de lo simplemente *placentero*) una representación de relaciones que exige una aprobación incondicionada, con carácter universal y permanente. La belleza, pues, consiste en relaciones: relaciones de líneas, colores, tonos, *pensamientos, voliciones*. «Lo bello no es sensible, aunque la intuición de la belleza pueda ir acompañada o seguida de impresiones sensibles»[11].

El arte es concebido por Herbart como yuxtaposición de *contenidos,* que es sólo elemento psicológico de base, y *de forma,* que es el verdadero elemento estético, y que consiste en la aplicación de los conceptos estéticos fundamentales correspondientes a las varias tonalidades de la conciencia. En

---

[9] B. BOSANQUET, o.c., p. 457. Cf. también: J. HELLER, *Solgers Philosophie der ironischen Dialektik* (Berlin 1828); M. BOUCHER, *K. W. F. Solger. Esthétique et philosophie de la présence* (París 1934).

[10] MORPURGO-TAGLIABUE, *L'Esthétique contemporaine* p. 32.

[11] *Einleitung in die Philosophie* (1813); cf. WERKE, ed. Hartenstein (Leipzig 1850-52) I p. 49. Las obras de Herbart que más interesan a la estética son: *Eine Abhandlung über die ästhetische Darstellung der Welt* (Göttingen 1804); *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* (1811).

definitiva, el arte consiste en *relaciones formales*, y sólo el «frío juicio del entendido» llega a discernirlas sin dejarse desviar por la atención al contenido, que es justiciable por criterios morales. Sin embargo, estos juicios éticos hay que considerarlos integrados, como una subclase, dentro de los juicios estéticos en general.

En cuanto al análisis formal de la obra artística, Herbart destacó la importancia de las relaciones de diferencia y semejanza, de oposición y unificación, etc., inspirándose en la música (que había sido su primera afición), de la que tomó casi exclusivamente sus ejemplos. A Herbart se le debe la psicometría (ensayo para determinar cuantitativamente las acciones y reacciones psicológicas) y la idea de que era posible una psicología étnica. Esta psicología estética, a la que dio impulso su estática y su mecánica de las representaciones, aparece subordinada a cierta metafísica, es decir, a ciertos conceptos primitivos y generales, como el llamado *esfuerzo de conservación (Selbsterhaltung)*[12].

En cuanto que salva la belleza individual de los objetos de la naturaleza y del arte, reivindicando los derechos de la forma, Herbart significa una reacción contra el idealismo de Hegel, que sacrificaba la forma a la idea y casi negaba la belleza en los objetos naturales; pero, por otro lado, sigue siendo un idealista kantiano, puesto que no admite más realidad que la de los fenómenos, aunque éstos basten para ofrecerle un infinito campo para el estudio de relaciones formales: simetría, armonía, ritmo, número, etc. Este formalismo herbartiano crea el ambiente que favorecerá las investigaciones, mucho más positivistas, de Helmholtz sobre óptica y de Hanslick sobre acústica, investigaciones que influirán en la estética posterior y en los mismos artistas.

Profesor en Praga y en Viena, R. ZIMMERMANN (1824-1898), después de escribir una *Historia de la estética,* dio a conocer una estética formalista. Parte de Herbart, del que toma el concepto de *conjunto formal (Zusammen)* como núcleo central. La imagen compuesta no es una suma de partes inánimes; es un grupo de ideas cuyas partes son ideas, que son fuerzas vivas, y su «conjunto» es vital y activo, produciendo tensión y relajación de unas contra otras y entre ellas mutuamente[13]. Los sentidos del oído y la vista deciden qué colores o sonidos son armónicos o no. Pero sólo el pensamiento decide *por qué tipo de formas una cosa agrada o desagrada,* puesto que antes hay que aclarar qué clases de «conjuntos» entre las percepciones (sean de lo que sean) son *posibles;* y esta cuestión sólo se resuelve examinando previamente la naturaleza específica del contenido; es decir, de las percepciones (ideas) que están en el «conjunto».

---

[12] MENÉNDEZ PELAYO, o.c., IV pp. 293ss.

[13] *Geschichte der Aesthetik als philosophische Wissenschaft* (Wien 1858); *Über das Tragische und die Tragodi,* (Wien 1856); *Allgemeine Aesthetik als Formswissenschafl* (Wien 1865).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

La ciencia estética se edifica, pues, deductivamente, comenzando con las formas elementales o simples del «conjunto» (las que sólo abarcan dos términos) y siguiendo hacia formas derivadas, más complejas. Zimmermann va deduciendo así dos grupos de formas estéticas fundadas sobre relaciones de *cualidad* y de *cantidad*. Según las formas de cantidad, agrada lo grande y desagrada lo pequeño; según las formas de cualidad, agrada lo armónico (predominio de la identidad) y desagrada lo inarmónico (predominio de lo diverso). Zimmermann deduce de la forma armónica el placer de lo característico y lo expresivo. Y de toda su farragosa exposición se concluye que lo bello es la unión de todas esas formas agradables: un modelo *(Vorbild)* que tenga grandeza, plenitud, orden, acuerdo, corrección, compensación definitiva, y se nos aparezca en una copia *(Nachbild)* de la forma de lo característico[14].

Las formas estéticas generales se refieren a la naturaleza, al arte y a la moral. La moral queda así integrada dentro del cuadro general de la estética. La belleza es *natural* o *humana;* ésta es belleza de la representación (arte) o belleza del querer (moralidad), y entre ambos existe el fenómeno del gusto, común a la ética y a la estética. Las representaciones bellas se agrupan en tres clases: belleza de la conexión espacial o temporal (artes plásticas), belleza de la representación sensitiva (música) y belleza de los pensamientos (poesía).

Zimmermann inauguró así la estética de la forma, que había de ir ganando terreno, corrigiendo sus errores y ambigüedades[15], durante casi un siglo; porque, aunque Lotze le criticara severamente y Vischer le satirizara, diciendo que su estética era sólo «una fusión barroca de misticismo y matemáticas»[16], éstos no supieron oponerle más que vaguedades de un idealismo caduco.

THEODOR F. VISCHER (1807-1887) es, entre los estetas de mediados del siglo, el que se mantuvo más fiel al idealismo alemán, aunque deseaba llegar a una síntesis con las tendencias modernas. En algunas partes de su extensa obra se anuncia efectivamente el espíritu de una nueva época[17].

Para Vischer, como buen hegeliano, la idea es todo. Pero la idea está en lucha permanente con las fuerzas que forman «el reino de la suerte». Sólo en la belleza, la «suerte» está organizada. Vischer creyó que su teoría de la suerte llenaba un hueco en la doctrina de Hegel; en realidad fue su negación. Con sinceridad, Vischer fue evolucionando, saliendo del idealismo y llegando a un positivismo teñido de metafísica. Sustituyó el concepto de idea por el de «contenido de vida», que para ser bello necesita tener *forma*[18].

---

[14] Cf. B. CROCE, *Estética* p. 443.

[15] El error de Zimmermann estaba en reducir la *forma* a un conjunto de relaciones matemáticas.

[16] *Kritische Gänge* (Stuttgart 1873) VI p. 32.

[17] Sus principales obras son: *Über das Erhabene und Komische. Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen* (Stuttgart 1837); *Über das Inhalt und Form in der Kunst* (Zürich 1858); *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (Leipzig 1846-57), tres partes en 4 vols.

[18] Toda belleza debe estar circunscrita *(Begrenzung)* en el espacio y en el tiempo; debe tener medida, regularidad, simetría, proporción, propiedad (que constituyen sus momentos cuanti-

Su *Estética* es considerada como una de las más completas del siglo XIX, después de Hegel. En la primera parte hace una metafísica de lo bello, que es definido como la realización de la idea, la cual no es el concepto abstracto, sino el concepto unido a su realidad. Pero Vischer no mantiene siempre idéntica esta noción fundamental de *idea*. Luego examina la belleza en sus momentos principales, lo sublime y lo cómico, con varias divisiones y subdivisiones. En la segunda parte considera los dos modos unilaterales de realización de lo bello: el subjetivo y el objetivo. La tercera parte está dedicada a la filosofía del arte, que une los dos momentos: el físico y el psíquico, y en ella desarrolla todos los temas referentes al arte.

El mérito principal de esta obra no está en sus colosales proporciones, sino en haber desarrollado como esencial el aspecto subjetivo de la belleza. Es también apreciable su estudio y desarrollo de la belleza en los objetos naturales, dividida en belleza orgánica e inorgánica, y cada una en otras mil especies y subespecies. Su paciencia de clasificador es inagotable. Su hijo Robert continuó las mismas investigaciones en una línea más «formalista», y fue el que inició la teoría de la *Einfühlung*[19].

HERMANN LOTZE (1817-1881) tiene relaciones evidentes con el formalismo de Herbart, a quien sustituye en la cátedra de Göttingen, pero significa un compromiso del idealismo con las corrientes mecanicistas y positivistas, cada vez más imperiosas. Su *Ideal-realismus* es la tentativa más notable para armonizar los resultados de la experiencia (Fechner le influye visiblemente) con la metafísica. En su primera época se dedica a cuestiones fisiológicas y psicológicas; luego aparece el filósofo que intenta una síntesis[20].

La facultad estética es el sentimiento, y el sentimiento tiene conciencia de su interior condición como determinada por impresiones externas. La verdadera belleza no está sino en «la emoción del espíritu que goza». Es este espíritu el que hace del placer está en el objeto, pero no sólo en el objeto. Lotze distinguió tres especies de susceptibilidad a los estímulos exteriores, y, según ellas, tres condiciones de belleza: lo agradable de la sensibilidad, lo placentero de las representaciones y lo bello de la reflexión. La naturaleza humana en su integridad está implicada en el goce estético. La armonía del hombre y el universo se manifiesta en el arte: es ese estar hecho el uno para el otro.

MAX SCHASLER (1819-1903) es conocido, sobre todo, por su *Historia de la estética*[21]. Pero es también un teórico que se esfuerza por aunar el idealismo

---

tativos) y armonía (momento cualitativo), que implica la variedad y el contraste, y es el más importante (*Kritische Gänge* V [1866] p. 59).

[19] *Über das optische Formgefühl* (Leipzig 1873).

[20] Obras: *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* (München 1868). Su *Aesthetik,* con otras obras, fue publicada después de su muerte, en 1884.

[21] Después de su *Aesthetik* (Leipzig 1866) publica su magna obra: *Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst* (Berlín 1871), que contiene una *Historia de la estética* y un *Sistema de las artes,* y *Grundzüge der Aesthetik* (Leipzig 1886).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

con el realismo y con los métodos inductivos, que en ese momento están siendo empleados por varios estetas. Le seduce el método tricotómico de Hegel, y, como él, procede por tesis, antítesis y síntesis, presentando tres maneras de comprender la belleza y tres períodos correspondientes de historia del arte: el de la intuición (desde Platón hasta Plotino), el de la reflexión (olvidando la Edad Media, pasa al siglo XVIII) y el especulativo (s. XIX). Dentro de cada época se dan también tres grados. Schasler deduce que todo sistema encierra sólo parte de verdad, y que sobre ella debe levantarse el entendimiento a una verdad más alta. Ensaya una nueva clasificación de las bellas artes. Y, siguiendo a Rosenkranz, que ya había desarrollado su estética de lo feo, añade nuevas tesis sobre el tema: en el arte entran esencialmente elementos que pueden ser difíciles y desagradables, y son esenciales por estar implicados en esa idealización penetrante que es el atributo central de la belleza, y que, con la denominación de lo *característico,* es reconocido por él en toda su profundidad. Schasler llegó a convencer al hegeliano Vischer de que las categorías o modificaciones de lo bello nacen de la intervención varia de esta levadura de lo feo dentro de la belleza.

EDUARD VON HARTMANN (1842-1906), autodidacta y pensador fecundísimo, es el último metafísico de su generación. Ecléctico, une el idealismo de Schelling y Hegel con el voluntarismo pesimista de Schopenhauer. La base de su sistema es el *inconsciente,* que posee la idea absoluta y la voluntad ciega bajo el título de «idealismo concreto» que reclama para su teoría. Según él, se trata de un idealismo que salvaguarda la pureza de la obra artística y se adapta a las condiciones de la vida en que el fenómeno estético se produce[22], Fluctuante entre el empirismo y el idealismo, su aportación original es la importancia dada al inconsciente, que, según él, hace penetrar un rayo de belleza en todo lo que existe, enciende la inspiración genial y dirige las resultantes de las fuerzas físicas a determinados objetos. El genio es distinto de la fantasía. El genio recibe como don gratuito la concepción total, la creación orgánica y viva. La reflexión es útil. La obra de arte es «acción recíproca y constante de la actividad inconsciente y de la operación consciente». Hartmann expone seis «órdenes de concreción» de belleza *(Concretionstufen),* que van desde lo bello de la forma sensible hasta lo bello concreto, individual y de contenido. Lo que distingue y en cierto modo enlaza a todas estas gradaciones de belleza es la diversa intervención de lo feo (como en Schasler).

MORITZ CARRIÈRE (1817-1895) intentó, sin gran originalidad, depurar los conceptos de Vischer de la levadura panteísta[23] y armonizarlos con el orden moral y los postulados de la razón práctica. Define la belleza como una combinación armoniosa de la unidad de la idea y de la viveza del sentimiento individual y distinto, expresado en una forma concreta y perfecta-

[22] Sus ideas estéticas aparecieron en *Die deutsche Aesthetik seit Kant* (Berlín 1886) y *Die Philosophie des Schönen* (Berlín 1887).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

mente individualizada, cuya proporción nos causa un deleite inmediato. Lo bello en la naturaleza es superior a lo bello del arte. Carrière contribuye a la autonomía del arte, distinguiendo el punto de vista ético, el científico y el estético.

Otro de los filósofos alemanes influidos por el idealismo, y más concretamente por Schopenhauer, es NIETZSCHE (1844-1900), quien, después de pasar por un pesimismo romántico y luego positivista, desemboca en un vitalismo original. Su sistema se ha llamado nihilismo extático. Pocos como él han sabido distinguir el conocimiento científico, en lo que tiene de abstracto, del conocimiento estético. Nietzsche se opone a todo dogmatismo y pretende que la existencia sólo puede justificarse contemplada y vivida estéticamente. «Vivir es inventar». El arte se relaciona con la «voluntad de poder». Bello es lo que aumenta el sentimiento de vida. El arte es juego, es éxtasis, es la exaltación de la voluntad de vivir. Ello se logra por un mundo de imágenes. Todo es ilusión, pero el arte sabe que él mismo no es más que ilusión. El arte tiene una función cultural: es una síntesis entre el instinto imaginado (sólo activo en el sueño) y el instinto verbal o de abstracción que funciona en la vida normal[24].

LOS ÚLTIMOS ROMÁNTICOS

FRANCESCO DE SANCTIS (1813-1883), ilustre crítico e historiador italiano, traductor de Hegel y de Rosenkranz, fue al principio muy influenciado por el idealismo; pero su sentido crítico le fue luego acercando a la realidad, impidiéndole verse envuelto en la bruma de los filósofos idealistas alemanes[1]. Este realismo, entendido como reconocimiento y búsqueda de lo concreto e individual, de lo vivo y natural[2], le llevó también a comprender el valor de la forma artística.

---

[23] *Aesthetik* (Stuttgart 1859) 2 vols.; *Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit* (Stuttgart 1863-74), 5 vols.; *Die Poesie. Ihr Wesen und ihre Formen* (Leipzig 1854).

[24] Las ideas estéticas de Nietzsche están esparcidas por todas sus obras filosóficas. Cf. especialmente *Die Geburt der Tradögie, oder Griechenthum und Pessimismus* (Leipzig 1872).

[1] Las obras más importantes y referentes a la estética son la *Storia della letteratura italiana* (Napoli 1870-71); *Saggi critici* (Napoli 1868); *Saggio critico sul Petrarca* (Napoli 1869); *Nuovi saggi critici* (Napoli 1872).

[2] MARIO PUPPO, *Le poetiche del Romanticismo dal Foscolo al Carducci,* en Momenti e *Problemi*... III pp. 981-1066.

En una nota de su *Saggio sul Petrarca* decía: «Io condannavo quegl' ideali vuoti e astratti, che non respondevano più alla coscienza divenuti un mero vocabulario, un gergo di convenzione. A me piaceva di veder l'arte mettersi in una via più conforme allo stato della coscienza, più vicine alla schietta natura.

Aceptando la distinción hegeliana entre *imaginación* y *fantasía,* De Sanctis hace de ésta una facultad de síntesis y de creación poética diferente de la imaginación, que se limita a reunir los materiales y tiene algo de mecánico. «La fantasía es en el arte lo que en la vida es la conciencia: el centro universal y armónico del espíritu». «La forma no es *a priori,* no es algo que viva con independencia y cosa distinta del contenido, como ornamento, apariencia, vestidura o accesorio de éste, sino que es engendrada por el contenido activo en la mente del artista; a tal contenido, tal forma»[3]. Ligado estrechamente a la forma que lo vivifica, todo contenido o argumento de una obra artística tiene un carácter propio y personal, que lo distingue de cualquier otro, y una ley inmanente y propia, que determina el todo como las partes.

El arte consiste en la producción de formas vivas, orgánicas. En el fondo, este concepto de arte como algo concreto y vivo implica lo mejor del idealismo, puesto que incluye también lo típico y universal.

Las consecuencias que De Sanctis deriva de su concepción «orgánica» del arte son importantes: El arte es independiente de la verdad histórica, de la lógica abstracta y de la moral; sin embargo, no acepta la idea absoluta del «arte por el arte». El contenido de la conciencia no es un producto puramente individual, sino el reflejo de una realidad social. No es posible una obra de arte sin esta relación a un medio vivo y social. De Sanctis no llegó a sistematizar su estética ni su filosofía. Fue un gran intuitivo y como crítico e historiador de la literatura no tiene rival[4].

En Inglaterra, John Ruskin (1819-1900) es quizá la figura más representativa de su tiempo. Su concepción estética evoluciona en el curso de su larga vida. Procede del romanticismo, y en él se nota al principio el influjo de Coleridge, del que toma el concepto de artista como ser sagrado[5]. «La grandeza del arte es la expresión de la mente de un gran hombre hecho a lo divino». Ruskin destaca la importancia del instinto y de la emoción. Para toda gran obra exige la emoción, el amor, el deseo. Pero el impulso de la belleza debe moldearse en un hábito recto, el hábito de ver justamente. Es esencial la visión del artista. Ver bien es tener un poder penetrativo, un posesivo poder de imaginación. El artista es un vidente, un intérprete de la naturaleza que ve en las cosas comunes «parábolas de cosas profundas y analogías de la divinidad»[6].

---

[3] *Nuovi saggi critici* pp. 239-240 (cit. por Croce, o.c., p. 437).

[4] B. Croce, o.c., p. 439.

[5] Sus obras principales son *The poetry of Architecture* (1838), *Modern Painters* 5 vols. (1900), *The seven Lamps of Architecture* (1890), *The Stones of Venice* (1851-53), *The political Economy of Arts* (1862), *Unto this last and other Essays* (1862), *Munera pulveris* (1864), *Time and Tide* (1867) etc.

[6] Bayer ha hablado del «naturismo místico» de Ruskin. En efecto, la facultad de juzgar según él, se basa en la profunda simpatía con las cosas. Admite una estética finalista, pero este finalismo es puramente subjetivo: el acorde entre el hombre y la naturaleza. Por la contemplación de las formas se llega a la religión.

La estética de Ruskin se va haciendo con el tiempo cada vez más sociológica, y en este sentido se hace moderna. El arte es «un signo visible de la virtud nacional» y está influenciado por el medio social. «El arte de cada pueblo es el exponente de sus virtudes sociales y políticas». Ruskin reaccionó violentamente contra la civilización de la máquina, que empezaba a imponerse en su tiempo, y su interés estético se unió al interés moral para salvar la civilización de la artesanía[7].

En el caos de especulaciones del inglés THOMAS CARLYLE (1795-1881), historiador original hasta la excentricidad, hay, según Menéndez Pelayo, dos o tres puntos luminosos, dos o tres ideas fundamentales que sirven de apoyo a su concepción del hombre y de la historia, a su filosofía, a su moral y a su crítica. Una de ellas es la pasión por la realidad. A este sentido apasionado del hecho real se refiere su concepción del *héroe,* del genio, a cuya acción irresistible se debe todo paso que da la historia hacia adelante[8]. El genio de la poesía (Dante, Shakespeare) o de la literatura Johnson, Rousseau, Burns) está dotado de la intuición, de una visión que penetra el misterio de las cosas. La fantasía es superior a la razón, es «el órgano de lo divino» *(Fantasy is the organ of godlike).* El *héroe* no es sólo el *leader* de los hombres; es su educador, su modelo, el autor de cuanto lleva a término la sociedad. Es mucho más: es el que vive en comunión diaria con la sustancia íntima de las cosas, con lo verdadero, con lo divino, con lo que descubre lo que está oculto a la turba. En una época en que ya se empezaba a afirmar el carácter esencialmente social del arte y de la creación artística, Carlyle es el último grito del individualismo romántico en el mundo anglosajón, como lo es Nietzsche en el germano.

R. U. EMERSON (1803-1882) es un poeta americano y pensador original que, no obstante su idealismo individualista y universal, influye en el naturalismo de la filosofía norteamericana de nuestro siglo[9]. Para él hay tres clases de belleza: la de los objetos naturales, la de los actos morales y la belleza trascendental, pura concepción del espíritu. Lo bello es «una manifestación de las leyes secretas de la naturaleza, que sin esta revelación permanecerían ocultas». «Un objeto sólo es bello si sugiere la belleza universal». En el concepto de belleza elaborado por Emerson reaparece la idea leibniziana de la universalidad en lo individual y de la multiplicidad en lo uno: las formas de la naturaleza, los movimientos de los animales, toman su belleza de su armonía con el conjunto del universo. «El poeta es el que restablece el vínculo que une las cosas al todo».

El arte es la expresión de la naturaleza por el hombre. «Es un complemento de la naturaleza, y debe estar subordinado a ella». El artista debe seguir como regla el abandono de su individualidad a favor de la universalidad del arte. El artista es como «un órgano por el cual actúa el espíritu universal».

---

[7] Cf. *infra* p. 194.

[8] *On heroes, heroworship and the heroic in history* (London 1841).

[9] Las ideas estéticas de Emerson se hallan principalmente en sus *Essays* (1841-44).

Esta sumisión al espíritu del universo implica un acercamiento entre todas las artes, como lo concibió Aristóteles; por esta especie de naturalismo, Emerson es un precursor de Dewey. Hay, según Emerson, una analogía entre el arte y las formas orgánicas: entre el crecimiento de un árbol y la producción de una obra artística. La primera regla del arte es la sincera sumisión a la necesidad interior. Por otra parte, el hombre es el centro de la naturaleza; sin él, ella pierde su belleza; por eso, «la belleza es un resplandor de carácter humano a través de la obra de arte».

Los dos teorizantes más importantes de la estética rusa en el siglo XIX[10] fueron Soloviev y Tolstoi; ambos fueron también grandes artistas. SOLOVIEV (1853-1900) es «el único autor ruso que nos ha dejado una estética propiamente tal, aunque se halla diseminada en sus obras filosóficas y en algunos ensayos: *Lo bello en la naturaleza* (1889), *El sentido general del arte* (1890), *El primer paso hacia una estética positiva* (1899). Influenciado por los escritores rusos de su tiempo y por Schelling, Soloviev tiene como centro de sus ideas el concepto de totalidad, de *conjunto* del que nada desaparece. Se trata de una progresiva incorporación de la idea divina en la realidad humana; no por un proceso dialéctico a lo Hegel, sino mediante una integración orgánica de inspiración cristiana, que Urs von Balthasar ha creído poder relacionar con la concepción de Teilhard»[11]. En este proceso, la estética se integra como «apocalipsis» (desvelamiento) de la verdad de Dios y del hombre. Para la historia del mundo como para el individuo, lo definitivo es la ley de la muerte y de la resurrección.

Contra la concepción idealista (lo bello es *aparición),* Soloviev sostiene que lo bello es *realidad;* está en la naturaleza, y por eso la finalidad del arte está en prolongar la acción de la naturaleza. La belleza del mundo está en su verdad, y ésta en su unidad. El criterio del valor estético es la encarnación más perfecta y completa del principio ideal en una materia: «El más alto deber del arte es realizar la belleza absoluta, crear un organismo espiritual común a todos». El arte debe colaborar a transformar el cosmos. Debe darnos «la representación verosímil de un objeto desde el punto de vista de su situación definitiva, es decir, a la luz del mundo trascendente»[12], Soloviev emparenta al artista con el místico y hace del arte una especie de religión.

Teoría de un humanismo religioso-social es también la estética de TOLSTOI (1828-1910). El más importante de sus ensayos[13] sobre este tema es el titulado

---

[10] Otros escritores rusos, tales como Belinski (1811-48), Chernichevski (1828-89), Herzen (1812-70) y Pissarev (1840-68), conciben el arte estrechamente vinculado con la sociedad y le confieren una misión educadora.

[11] *Herrlichkeit. Eine theologische Aesthetik* II pp. 647-716.

[12] *Werke* (Freiburg i. Br. 1957) VII p. 194.

[13] Estos ensayos son: *La educación y el arte* (1861); *La verdad en el arte* (1887); *Introducción al «Diario de Amiel»* (1893); *Introducción a las obras de G. de Maupassannt* (1894). La obra principal *Qué es el arte* la citamos sobre la trad. inglesa de Aylmer Maude (London, Oxford Un. Press, 1930) *What is Art,* ed. 1962.

Qué es el arte. Impresionado por el dispendio de vidas, de energías y tiempo que implica el ejercicio del arte en el mundo de hoy y por el caos de teorías y opiniones sobre él, Tolstoi se pregunta si el arte merece ese culto. Hace una severa crítica de las definiciones de belleza y de arte que han dado los estetas desde Baumgarten a Schasler y, sobre todo, censura las que pretenden que el fin del arte es la delectación. En esta concepción, que nace con el Renacimiento, ve él el comienzo de toda la decadencia. El fin del arte, según él, es «evocar el sentimiento que uno ha experimentado, y después, mediante movimientos, líneas, colores, sonidos o formas, transmitir ese sentimiento a los demás. El arte es *contagio* afectivo»[14].

Por asignar al arte la misión de deleitar se ha llegado a corromper el gusto de la sociedad y el arte mismo. La condena de Tolstoi alcanza a casi todo el arte occidental, y particularmente al de su tiempo (desde Verlaine a Wagner), y hasta el Beethoven de la última época. «El buen arte debe gustar a todos». En cambio, el arte corrompido de hoy se ha convertido en arte de clases altas, de minorías. Los caracteres de este arte decadente son la falsificación o plagio, la imitación minuciosa y realista, el efectismo y el *suspense*. Merece la reprobación también por su oscuridad y hermetismo. «Una obra de arte no necesita explicarse; si el artista hubiera podido expresar su sentimiento con palabras, no se habría expresado de otra manera»[15].

Tolstoi repite muchas veces su definición fundamental del «contagio afectivo», y sólo en un par de pasajes advierte que ese contagio depende de la *forma*. Comentando un texto del artista ruso Bryulov, quien con un simple «toquecito» dio vida a un cuadro inerte de uno de sus alumnos, Tolstoi reconoce que «el arte comienza donde comienza el *toquecito* decisivo» *(the wee bit);* el matiz formal exacto en el timbre, en el tiempo, en la intensidad, es lo que da el logro a la forma musical, y eso que es particularmente evidente en la música, ocurre en todas las artes[16]. Pero el criterio definitivo es el del contagio sentimental; y lo peculiar de ese contagio artístico es «que el percipiente esté tan contagiado por el sentimiento, que llegue a mirar la obra como algo propio, como si ella expresara lo que el percipiente hubiera querido expresar»[17]. La obra artística funde el alma del espectador con la del artista y con la de todos los espectadores; por eso, el arte está destinado a unir a toda la humanidad. El grado de contagio (y, por tanto, de excelencia artística) de una obra se puede medir por la individualidad, la claridad y, sobre todo, la sinceridad y fuerza del sentimiento que ha tenido el artista.

Cuanto más religioso y universal sea el contenido sentimental de la obra, tanto más elevado será el arte. El arte debe «introducir en la conciencia de los hombres las verdades que derivan de la concepción religiosa de la épo-

---

[14] *What is Art* c.5 p. 123.
[15] *Ibid*., c.12 p. 194.
[16] *Ibid*., c.12 pp. 199-200.
[17] *Ibid*., c.14 p. 228.

ca». Tolstoi insiste en asignar al arte la misión de fomentar la hermandad de todos los hombres. En su libro hay algunas críticas justas de la civilización decadente de su tiempo, pero no dice apenas nada de lo que promete su título. Concebido desde el punto de vista del moralista religioso, se ordena a decir no tanto *qué es* el arte, sino *para qué debe servir* el arte.

LA ESTÉTICA ECLÉCTICA DEL SIGLO XIX

En las primeras décadas del siglo XIX, el criticismo alemán era aún muy poco conocido en Francia y la estética germana estaba personificada en Winckelmann. VÍCTOR COUSIN (1792-1867), discípulo de Royer-Collard y de Maine de Biran, erudito historiador y literato más que pensador original, se propuso conciliar el misticismo, el sensualismo y el idealismo. En 1818, tras un viaje a Alemania en el que visitó a Hegel y otros filósofos alemanes, dictó en París un curso *sobre lo verdadero, lo bello y lo bueno*[1]. En él plantea el problema de la objetividad del conocimiento e introduce la actitud del idealismo platónico. En cuanto esteta, divide y desarrolla tres cuestiones fundamentales: lo bello en el espíritu humano, lo bello en la naturaleza y lo bello en el arte. Insiste en la diferencia entre belleza real y belleza ideal. Procediendo al estilo socrático, separa lo bello de lo útil, de lo conveniente, de lo bien proporcionado. Aquí se aleja de Platón y Aristóteles, para acercarse a Plotino: «Il n'y a pas de beauté sans la vie». La belleza física, lo mismo que la *intelectual* y la *moral,* se resumen en la *belleza espiritual;* la belleza física no es más que su símbolo. El último principio de los tres órdenes de belleza es Dios.

Cousin reacciona contra el hedonismo, que pretende confundir lo bello con lo agradable. Espiritualista siempre, piensa que el verdadero artista se dirige menos a los sentidos que al alma. El genio es un inventor, un creador. Y el arte no puede consistir ni en la imitación, ni en la ilusión, ni en cumplir fines morales y religiosos (aunque se coordina con ellos). El fin del arte es la *expresión:* «Expresar el ideal y el infinito de una manera o de otra». Las artes se dividen según los sentidos y el modo como cumplen su misión de *expresar* lo ideal y lo infinito. La poesía es la suprema de las artes. A Cousin se debe la fórmula de «el arte por el arte».

THEODORE JOUFFROY (1796-1842), discípulo de Cousin, se dio a conocer en Francia por sus traducciones de los empiristas escoceses. Muy pronto —antes incluso que su maestro— adquirió renombre como esteta con una tesis sobre *lo bello y lo sublime* (1816) y un *Curso de estética,* que sólo apareció, incompleto, después de su muerte (1843).

---

[1] Los cursos dados por Cousin entre 1815 y 1820 fueron publicados en 5 vols. entre 1836 y 1841 (ed. Garnier). Una segunda edición vio la luz en 1846 (ed. Didier), y de esta forma definitiva se desprendió el libro *Du Vrai, du Beau et du Bien* en 1853.

En la percepción de lo bello distingue dos elementos: «Fuera de nosotros, un objeto, y dentro, un fenómeno que el objeto produce en nosotros»[2]. Este fenómeno comprende un fenómeno sensible —el placer— y un fenómeno intelectual —el juicio—. El estudio analítico de Jouffroy recae, pues, más sobre el *sentimiento* estético que sobre *lo bello en sí*. Este sentimiento se distingue del mero sentimiento de placer; lo que caracteriza al placer de lo bello es la *simpatía*. El deleite desinteresado que produce lo bello se debe a que percibimos el triunfo de una fuerza activa sobre la materia. El hombre, limitado en su energía por la materia, *simpatiza* con toda fuerza que vence a la materia.

Lo bello no es lo útil, ni lo semejante a la naturaleza, ni lo nuevo, ni lo habitual, aunque todos éstos son o pueden ser elementos que causen placer o modifiquen el placer proveniente de causas más profundas. Tampoco consiste en el orden y la proporción mientras ese orden consista en la conveniencia de las partes del objeto con el fin propio de su especie. Lo bello sólo resulta del *orden y proporción absolutos*. El ideal *absoluto* es aquella conveniencia de partes o aquella relación de extensión que hacen al ser, de cualquier especie que sea, más propio para cumplir el *fin absoluto*. El sentimiento de lo bello se produce cuando percibimos este orden y proporción absolutos, conforme a los cuales encontramos más orden y proporción en una especie que en otra: ese orden bello y *absoluto* es el que se deriva del triunfo completo de la fuerza sobre la materia.

La estética de Jouffroy se resuelve, pues, en un *dinamismo simbólico*. «El mundo está lleno de símbolos, por medio de los cuales hablan mutuamente las fuerzas». Esta belleza *expresiva* es la que se da (y sólo ella) en la naturaleza. En el arte se da, además, la belleza de *imitación* y otra belleza *ideal*. Por fin existe una belleza de lo *invisible,* que para el espiritualista Jouffroy es la belleza máxima.

Más metafísico que los dos anteriores es F. LAMENNAIS (1782-1854), quien dedica el tercer volumen de su *Ensayo de filosofía* a la estética[3]. Se inspira en Platón, del cual toma la idea del origen divino del arte, atribuyéndole el fin esencial de manifestar lo infinito. Lo bello es la manifestación de la verdad. El arte tiene dos elementos: uno ideal, cuyo carácter es la infinitud, y otro material, cuyo rasgo es lo finito; el nexo entre ambos se establece mediante la unidad en la variedad, que es la armonía del arte. Fusión de idealismo y escolasticismo, el ensayo de Lamennais es, según Souriau, la única obra de gran alcance filosófico que produjo la estética francesa en la primera mitad del siglo XIX.

La obra de CHARLES LEVÊQUE[4] que obtuvo el premio del concurso abierto por la Academia de Ciencias Morales y Políticas se inscribe en la tendencia

[2] *Cours d'Esthétique* 2.ª ed. (París 1833) p. 4.

[3] *De l'art et du beau,* vol. 3 del *Esquisse d'une Philosophie* (París 1846).

[4] *La Science du Beau, ses principes, ses applications et son histoire* (París 1861), 2 vols. El mismo eclecticismo, con un mayor influjo de la estética alemana e inglesa, caracteriza a

ecléctica propia de la época, y no tiene más originalidad que la que puede tener el estilo en que está redactada; alguna sugerencia sobre el arte como expresión del dinamismo vital ya estaba en Jouffroy, y sólo más tarde, en la obra de Guyau, será amplia y debidamente desarrollada.

Junto con el eclecticismo, el espiritualismo es la marca general de la estética francesa de la época. Las conferencias del P. Félix, predicadas en Notre-Dame en 1867, dedicadas al *progreso por medio del cristianismo,* tocaron temas estéticos con más oratoria que rigor filosófico. Los escritos de ALFRED TONNELLÉ[5] contienen agudas y acertadas observaciones sobre la vivencia estética y sobre el arte como lenguaje universal y su valor de signo expresivo[6]. Las obras del poeta Víctor de Laprade, particularmente los volúmenes dedicados al *Sentimiento de la naturaleza*[7], llenos de abigarrada hojarasca, merecen más la crítica acerba que les dedicó Sainte-Beuve que la larga exposición que les reservó Menéndez Pelayo en su magna obra. A la misma tendencia espiritualista hay que adscribir la obra de FÉLIX RAVAISSON[8], de más alto vuelo metafísico, que constituye una extraña pero original fusión de misticismo y aristotelismo, aunque con pocas ideas sobre la filosofía del arte. Mucho más cercana al estudio positivo del arte nos parece la obra de Alfred Fouillée[9], lleno de observaciones psicológicas pertinentes. Pero con Fouillée y su amigo Guyau entramos ya en la estética positivista y moderna.

A. E. CHAIGNET, *Les principes de la Science du Beau* (París 1860), y P. VOITURON, *Recherches philosophiques sur les principes de la science du Beau* (Bruxelles 1861), 2 vols.

5 *Fragments sur l'art et la philosophie* (Tours 1859).

6 Cf. *infra* p. 592.

7 *Le Sentiment de la Nature avant le Christianisme* (París 1866); *Le Sentiment de la Nature chez les Modernes* (1868); *Histoire du Sentiment de la Nature* (1883).

8 *La Philosophie en France, au* XIX*e siècle* (París 1868) pp. 244-281. Cf. también su *Testament Philosophique,* ed. por Boivin (París 1932).

9 *Critique des Systèmes de Morale contemporaine* (París 1883) pp. 319-358.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Tercera Época

Crisis de crecimiento

Aproximadamente en el decenio 1860-1870 se hizo general la necesidad de emplear métodos empíricos. En el terreno de las realizaciones artísticas, el realismo había preparado la sensibilidad creando el gusto por la verificación del hecho real y la comprobación del dato concreto. En la teoría, el descrédito del romanticismo idealista indujo a proseguir la investigación a otros niveles. A fines del siglo, Ernest Grosse escribía sobre los estetas metafísicos: «Si los medimos con el estrecho criterio de la ciencia, debemos admitir que sirvieron a su destino. Podemos admirar su brillantez, pero no podemos menos de ver que la base de hechos no era suficiente para sus vacilantes construcciones»[1].

La fisiología, la biología, la psicología, la sociología, la etnología, suministraban nuevos materiales, que obligaban a replantear problemas que se habían creído resueltos. El campo de la investigación se ensanchaba en el tiempo y en el espacio. Los aspectos fisiológico y psicológico de la vivencia estética y creadora ya se habían empezado a estudiar desde la primera mitad del siglo. La tendencia formalista y física había sido iniciada con los estudios de Herbart y Zimmermann, aunque arrastrando un buen lastre de idealismo kantiano. Hanslick emprendió el estudio científico de los sonidos[2], mientras A. Zeising lo hacía respecto a las proporciones espaciales[3]. Estos trabajos prepararon el camino a los primeros análisis experimentales de Fechner. Obrando así, con el deseo de ayudar al progreso de la estética, se estaba inaugurando un nuevo método de investigación. Sólo faltaba programarlo. Y eso fue lo que hizo Fechner. Hasta entonces, decía él, se había querido construir la estética «desde arriba», es decir, derivándola deductivamente de ciertos principios filosóficos; había que construirla «desde abajo», partiendo de la experiencia,

[1] *The Beginning of Art* (1897) p. 3 (trad. de *Die Anfänge der Kunst*).
[2] *Vom musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst* (Leipzig 1854).
[3] *Neue Lehre von der Proportionen des menschlichen Körpers* (1854); *Aesthetische Forschungen* (Frankfurt 1855).

o, mejor, de la experimentación, de la constatación científica de los hechos, procediendo por inducción.

Este método se empezó a emplear no sólo en la escuela experimental, sino en otras. Casi todas las teorías estéticas que nacieron y se desarrollaron a fines del siglo tuvieron este carácter inductivo preferente, aunque no siempre se atuvieron a él. Vamos a exponer sumariamente el contenido de las más importantes, añadiendo también un resumen de otras doctrinas contemporáneas que, aunque con metodología deductiva, ofrecen interés para la renovación y enriquecimiento de la ciencia estética[4].

LA ESTÉTICA EXPERIMENTAL

Aunque se la suele clasificar, en general, como una teoría estética, puede decirse que no se trata sino de un método. G. T. FECHNER (1801-1887) trató en 1871 de aplicar la experimentación a la estética, pero nunca dijo que este método experimental, o «desde abajo», fuera el único válido. Según él, los dos puntos de vista, el *deductivo* y filosófico y el *inductivo* y experimental, no se oponen. Como fisiólogo que era, Fechner quiso emplear métodos de experimentación y de control, de observación y de introspección, sin perjuicio de que luego se construyese una filosofía que tuviera en cuenta sus aportaciones[1].

---

[4] Bibliografía esencial sobre estética contemporánea: E. MEUMANN, *Einführung in die Aesthetik der Gegawart* (Leipzig 1912); trad. esp.: *Introducción a la estética* (Madrid 1923, con reedic. posteriores en la Col. Austral); E. UTITZ, *Geschichte der Aesthetik* (Berlín 1932); R. ODEBRECHT, *Aesthetik der Gegenwart* (Berlín 1932); trad. esp.: *La estética contemporánea* (México 1942); EARL OF LISTOWEL, *A critical History of Modern Aesthetics* (London 1933); trad. esp.: *Historia crítica de la estética moderna* (Buenos Aires 1961); G. MORPURGO-TAGLIABUE, *L'Esthétique contemporaine. Une enquête* (Milano 1960); R. BAYER, *L'Esthétique mondiale* (París 1961); trad. esp.: *Orientaciones actuales de la estética* (Buenos Aires 1961); N. PETRUZZELLIS, *L'Estetica contemporanea,* en *Filosofia dell'Arte* (Napoli 1964) pp. 31-253. Cf. también las obras más recientes señaladas en nuestra bibliografía general p. 22. Sobre las doctrinas estéticas a partir del s. XVIII, véase V. BOZAL (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Madrid 1996) 2 vols.; D. ESTRADA, *Estética* (Barcelona 1988).

Sobre la doctrina de numerosos estetas de este siglo pueden hallarse útiles resúmenes en D. ESTRADA, *Estética* (Barcelona 1988).

La estética alemana de nuestro siglo ha tenido meritorias monografías: CH. LALO, *L'Esthétique, allemande contemporaine:* Journal de Psychol. normale a pathol. (1923); M. BITES-PALEVITCH, *Essai sur les tendances critiques et scientifiques de l'Esthétique allemande contemp.* (París 1926); M. DESSOIR, *Aesthetics and Philosophy of Art in contemporary Germany:* Monist 36 (1926) pp. 299-310; P. MOOS, *Die deutsche Aesthetik der Gegenwart* (Berlín 1919-1931), 2 vols.

Cf. WILLIAM A. HAMMOND, *A Bibliography of Aesthetics and of the Philosophy of the fine Arts from 1900 to 1932,* 3.ª ed. (New York 1967).

[1] Publicista infatigable, Fechner escribió numerosísimas obras; las más importantes relativas a la estética son: *Zur experimentellen Aesthetik* (Leipzig 1871) y *Vorschule der Aesthetik* (Leipzig 1876).

Después de haber estudiado la medicina en cinco o seis especialidades (particularmente la física, la biología y la psicología), a los setenta años Fechner abordó el campo de la estética, empleando tres métodos de encuesta: el de *elección* (varios sujetos son llamados a elegir entre ciertos modelos preparados), el de *producción* (los sujetos son llamados para formar ellos mismos figuras de su elección) y el de los *objetos usuales* (medida de objetos de uso común). Sobre los resultados de sus experimentos, Fechner creyó poder enumerar trece leyes psicológicas que gobiernan la vida afectiva del hombre: la del «umbral» estético (que ya estaba en Herbart), la del «refuerzo estético», la de la «conexión uniforme» dentro de la multiplicidad, la de «ausencia de contradicción», la de «claridad», la de la «asociación estética», la del «contraste», la de la «secuencia», la de la «reconciliación», la de la «duración mínima suficiente», la del «esfuerzo mínimo»...[2]. Estas leyes, para cuya inducción se requería tal suma de experimentos que implicaba una inmensa y costosísima labor, no aportaban una doctrina estética nueva, sino que confirmaban las teorías clásicas de la armonía, la unidad en lo múltiple, claridad, significación, expresividad, etc.

Los métodos de Fechner no lograron resultados satisfactorios, pero algunos psicólogos creyeron poder alcanzarlos perfeccionando y completando los procedimientos. En el laboratorio de Wundt, en Leipzig, se continuaron las experiencias. Wundt (1832-1920) distingue dos métodos: el de *impresión* y el de *expresión*. El método de *impresión* comprende el estudio científico sobre la impresión que los objetos exteriores producen en un sujeto; las reacciones fisiológicas se medían mediante siete procedimientos diferentes. El método de *expresión* pretendía medir las modificaciones fisiológicas suscitadas por la experiencia estética: en el pulso, en la respiración, en la mímica, en los movimientos de los miembros, etc.[3]

OSWALD KÜLPE (1862-1915) tomó los dos métodos de Wundt, añadiendo un tercero: el de la *producción* (inventado por Fechner), y dio un paso adelante en el estudio del valor *estético* de la *asociación,* fenómeno al que los estetas psicologistas dieron una importancia capital. Fechner, con su distinción entre el factor *directo* y el factor *asociativo,* había planteado un problema que llevó a los investigadores a muy diversas opiniones. En esta cuestión se debe a Külpe un avance sobre las posiciones de Fechner. Él caracteriza las asociaciones estéticas por tres notas fundamentales: han de formar con la correspondiente impresión (con el factor directo) una representación total armónica, subordinándose al interés principal con que contemplamos la obra; deben mostrar por

---

[2] Estas leyes pueden verse resumidas en E. MEUMANN, *Introducción a la estética actual* c.1.

[3] W. Wundt fue el más grande psicólogo del siglo XIX, profesor en Leipzig durante más de cuarenta años y fundador de un instituto y un laboratorio donde trabajaron muchos de los experimentalistas de su tiempo. Se interesó en casi todos los ramos del saber, intentando sistematizar todas las doctrinas de la filosofía y de la ciencia fundándolas en la experimentación. Su obra principal es *Völkerpsychologie* (Leipzig 1909) 10 vols. (el vol. 3 está dedicado al arte).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

sí mismas «valor para la contemplación» y han de estar en relación clara y necesaria con la impresión dada[4].

G. T. ZIEHEN (1862-1950), el último psicólogo experimental de importancia, cuyas obras no se publicaron hasta 1925[5], redujo la experimentación a dos métodos: el de la *selección,* utilizado con diversos sujetos con carácter comparativo (método que él llamó *pluralista* o *relativo a la comparación*), y el de los *predicados absolutos,* en que se prescinde de toda comparación: se presenta al sujeto un solo objeto, al que debe dar una calificación: muy agradable, agradable, indiferente, desagradable o muy desagradable.

La crítica posterior ha sido muy severa con toda la escuela experimental. Generalmente se les reprocha que sus análisis recaen sobre los datos afectivos de la vida psíquica general y no resultan eficientes para la evaluación del carácter específicamente estético, y mucho menos para el carácter artístico y creador. Arrastrados por la superstición de los números, los experimentalistas parecen no darse cuenta de que entre los procesos estéticos y las reacciones simplemente psicológicas hay una diferencia cualitativa; las leyes de Fechner pertenecen más a la psicología general que a la estética.

Por otra parte, el riesgo de que las condiciones necesarias a toda encuesta experimental, el instrumental y los cuestionarios, alteren el carácter de la experiencia, es más que un simple peligro cuando se trata de la vivencia estética. Sacando al sujeto de las condiciones normales de su vida, parece que no puede alcanzarse una objetividad suficiente y en realidad se compromete su configuración normal, ya que el condicionamiento social de la experiencia estética es esencial a ella. «La determinación del verdadero umbral estético —escribe Lalo— no es, como cree Fechner, una simple cuestión de intensidad ni de cantidad de placer, sino una cuestión de calidad. El placer estético es un agrado especial nacido de la satisfacción de una exigencia técnica disciplinada y organizada por la sociedad, y cualquier otra satisfacción puede ser una complacencia sensible, una facilidad intelectual, una satisfacción moral, pero es anestética. Un griego educado por la técnica antigua no habría encontrado bellas nuestras iglesias góticas... En una palabra, “el umbral estético” no es una noción psicológica, sino una noción sociológica»[6]. Matizando más, nosotros diríamos que no es una noción psicológica *solamente,* sino que es *también* sociológica. Una objeción similar ocurre contra la ley de la asociación. Es verdad que el arte actúa mediante asociaciones, pero no toda asociación y todo *transfert* de imágenes es estético.

Nuestra crítica no será tan severa como la de Max Schasler, quien dijo que la estética experimental sólo da «una media arbitraria de los juicios arbitrarios de un número arbitrario de personas arbitrariamente elegidas». Sin duda, la aportación

---

[4] *Der gegenwärtige Stand der expaimentellen Aesthetik* (Leipzig 1907). A su muerte se publicó *Grundlagen der Aesthetik* (Leipzig 1921).

[5] *Vorlesungen über Aesthetik* (Halle 1923-25).

[6] CHARLES LALO, *L'Esthétique expérimentale, contemporaine* p. 169.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

de la experimentación al conocimiento de la fisiología y psicología estética es apreciable; pero, aun en ese estrecho campo, su estudio se limitó a las condiciones abstractas de los hechos estéticos más que a los hechos estéticos mismos. Su defecto esencial está en olvidar que en la experiencia estética y creadora hay aspectos capitales que no se dejan prender en esa «fisiología matemática»: los psicólogos, los psicoanalistas, los sociólogos, los historiadores y, sobre todo, los mismos artistas tienen algo importante que decir sobre esta materia; hay que tener presentes todas sus aportaciones antes de hablar de «leyes estéticas».

Modernamente se ha intentado rejuvenecer la estética experimental, y hasta se ha fundado con ese fin una asociación internacional, cuyo director es Robert Frunces[7]. Parece que el empeño ha servido para hacer más patentes los límites de esta escuela. Se ha llegado a la conclusión de que es necesario haber ya construido una estética general *aliunde* para tener luego seguridad de que se ha sabido plantear debidamente la experimentación sobre una cuestión concreta, que generalmente no se alcanza la certeza de que las decisiones tomadas por los sujetos experimentados se deban a juicios estéticos y que, finalmente, el dominio de lo experimentable es mucho más reducido que el dominio del hecho estético, y a lo más que puede aspirarse es a una «microestética»[8].

LA ESTÉTICA HEDONISTA Y SUS VARIANTES

La tendencia psico-fisiológica, que se acentuó con el progreso de la experimentación y el desarrollo de los laboratorios en los últimos decenios del siglo, no sólo se propagó como afirmación de preferencias metodológicas, sino que intentó imponerse en tesis doctrinales. Así, la vivencia estética llegó a quedar reducida al mero placer y el placer quedó reducido frecuentemente a un fenómeno físico.

Mediado el siglo, Herbert Spencer (1820-1903), fiel a un evolucionismo darwiniano, ensayó una teoría de lo bello partiendo del análisis del sentimiento de placer o desagrado[1]. El placer, según él, reside en el máximo de un estímulo logrado con un mínimo de esfuerzo. Es una descarga de energía sobrante del organismo. En el empleo libre de energías sobrantes, que no han sido usadas en los procesos conducentes a la vida, ve Spencer la razón del juego y la razón de la semejanza entre el juego y el arte. Esta teoría es de tan remota tradición, que puede decirse que, nacida con Aristóteles, pasa por Santo Tomás[2], Kant y

---

[7] R. Francès, *Esthétique. Problèmes et méthodes:* Revue d'Esthétique, janv.-mars 1962, pp. 12-29.

[8] E. Souriau, *Clefs pour l'Esthétique* pp. 125-131.

[1] Las ideas estéticas de Spencer fueron apareciendo en diversos ensayos, la mayoría publicados en revistas: *The Philosophy of Style:* Westminster Review, oct. 1852; *Principles of Psychology* (London 1855) (cf. el último capítulo); *Essays scientific, political and speculative,* 3 vols., trad. al francés en 1877 con el título *Essais sur le Progrès*.

[2] Cf. p. 295-296.

Schiller hasta llegar a Nietzsche. En la segunda mitad del siglo fue adoptada por algunos psicólogos ingleses, y luego por varios estetas alemanes, que la reelaboraron con cierta originalidad[3]. K. Lange[4] (1855-1921) y particularmente K. Groos[5] (1861-1946) han pretendido que la esencia del goce estético es, como en el juego, una «consciente autodecepción» *(bewusste Selbsttäuschung);* que el arte es una especie de juego reservada a los dos sentidos superiores; que arte y juego son fines en sí mismos y satisfacen ciertos impulsos instintivos del hombre, involucrando un elemento de pura ilusión. Pero esta teoría (concedido lo que tiene de verdad) no explica el amor del artista a *la materia* en que la imprime una forma y, sobre todo, olvida el término y resultado de la actividad creadora, tan esencial como ella: la *obra* misma[6].

En la teoría de Spencer, el placer estético es desinteresado, puesto que las necesidades orgánicas y vitales están ya satisfechas, pero la belleza continúa siendo una actividad fisiológica. Y mediante ella se explican las categorías estéticas: una acción es tanto más *graciosa* cuanto mayor libertad de movimientos implica y menos esfuerzo muscular requiere; lo *cómico* hay que concebirlo como una descarga involuntaria del exceso de energía nerviosa. En el campo de la poesía, el verdadero estilo implica lograr el fin con la máxima economía.

Las ideas de Spencer formaron escuela en Inglaterra. Grant Allen (1848-1899) les dio cariz aún más materialista[7]. Le sigue en la afirmación del carácter lúdico y desinteresado de la vivencia estética, aunque no se comprende bien cómo puede hablarse de desinterés en una actividad cuyo valor queda reducido al placer físico. Grant Allen asimila, pero no identifica, el juego con la actividad estética. No todo juego es estético[8]: «Entendemos por placer estético el concomitante subjetivo de un exceso normal de actividad, no directamente enlazado con la propia conservación, en los órganos periféricos del sistema nervioso». Su teoría se integra también en el evolucionismo

---

[3] Sobre las teorías clásicas del arte como juego cf. P. A. Lascaris, *L'Education esthétique de l'enfant* (París 1928).

[4] *Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses* (Leipzig 1895); *Das Wesen der Kunst* (Berlín 1901).

[5] *Einleitung in die Aesthetik* (Giessen 1892); *Der ästhetische Genuss* (Giessen 1902); *Aesthetik,* en *Die Philosophie im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts,* ed. Windelband (1907).

[6] Cf. las críticas de E. Meumann, o.c., c.5, y de H. Delacroix, *Psychologie de l'art* p. 44: «Le jeu est presque indifférent a sa matière. Il ne préoccupe pas d'en faire une chose au-delà de la signification momentanée qu'il lui confère... L'artiste, au contraire, commence par aimer la matière en elle-même et pour elle-même... De même, l'*oeuvre*, est le dernier mot et sa en secrète... Dans l'art il ne s'agit plus d'un jeu d'images et de sentiments. Il s'agit d'un choix d'images et de sentiments expressifs, beaux et capables de s'ordonner en harmonieux symboles».

[7] *Physiological Aesthetics* (London 1877); *The colour sense, its origins and development* (London 1878); *The origin of the sense of symmetry* (1879); *Aesthetic evolution of man* (1880).

[8] Según Grant Allen, el juego es el ejercicio desinteresado de las funciones *activas* (carrera, caza, etc.), mientras que el arte ejercitaría funciones *receptivas* (contemplación de cuadros, audición musical). Es claro que esta concepción no explica lo estético de la *actividad* artística y nos llevaría al absurdo de que el que goza de la danza o del teatro es el espectador y no el danzarín o el actor.

darwiniano[9]. Según él, el arte puede originarse del goce que debió de experimentar «cualquier hombre prehistórico por respirar regularmente sin necesidad de readaptar sus órganos cuando trazó por primera vez, sobre un hueso o un barro, líneas que tenían entre sí intervalos regulares».

A la misma escuela pertenecen J. Sully y H. R. Marshall. JAMES SULLY (1842-1923), formado en los métodos de la psicología fisiológica alemana, contribuyó a propagarlos en Inglaterra[10]. El americano H. RUTGERS MARSHALL (1852-1927) piensa que el placer nace cuando la energía de la reacción a un estímulo es mayor que el equivalente de la energía involucrada en el estímulo; si es menor, sentimos desagrado. Lo que especifica al deleite estético entre los demás placeres es su duración. El placer proveniente de los sentidos inferiores es fugaz y a menudo se transforma en su polo opuesto, la molestia y el hastío. En cambio, el ojo y el oído son fuentes de goces permanentes y duraderos, y ese placer estable es precisamente el placer proporcionado por la belleza[11]. De ahí se sigue que lo bello es una «cualidad subjetiva» vinculada a estados de reflexión, sensación, volición y emoción y no una cualidad objetiva de las cosas[12]. La norma estética de cada persona es siempre su propio deleite y su gusto; es norma individualista, cualquiera sea la forma en que haya sido modificada y perfeccionada por su cultura y por la actitud valorativa que adopte ante las principios ajenos[13].

Este paso del hedonismo fisiológico al relativismo estético se da también en otro ilustre escritor americano y español de nacimiento, GEORGE SANTAYANA (1863-1952), para quien los *valores* no tienen otra consistencia que su apreciación subjetiva. Esa posición inicial le lleva a meter la ética y la estética en el mismo saco, el saco agujereado del subjetivismo[14].

Después de ironizar sobre las incontables definiciones de la belleza que se han dado, afirma que lo que distingue al goce estético no es el *desinterés* ni la *universalidad*. El valor de una obra de arte es siempre relativo: depende del grado y la clase de satisfacción que pueda procurar a quien más le aprecia. Santayana define la belleza como «un valor positivo intrínseco objetivado». Al llamarla *valor,* quiere decir que, como la moral, la estética es una emoción o una inclinación espon-

[9] Grant Allen oscila entre Spencer y Darwin. Como el primero, considera esencial esa perfección energética como una superación de los intereses prácticos, obtenida por la especie humana gracias a un proceso evolutivo. Pero reconoce en los atributos estéticos una función vital para la especie en la lucha por la existencia. Es una dialética de dos factores diversos, aunque bastante homogéneos. Menéndez Pelayo no se explica, con razón, cómo en esa dialéctica se salva el *desinterés* y el *libre juego* (o.c., IV p. 419).

[10] En la revista «Mind» publicó *The Human Mind* (1892) 2 vols.; y *An Essay on Laughter* (1902). cf. también el art. *Aesthetics* de la *Encicl. Britannica* 11.ª ed. (1910).

[11] H. R. MARSHALL, *Pain, Pleasure and Aesthetics* (New York 1894); *Aesthetic Principles* (New York 1895); *The Beautiful* (1924).

[12] *The Beautiful* pp. 10-26, *Aesthetic Princ*. pp. 1-32.

[13] *The Beautiful* pp. 150-179.

[14] *The Sense of Beauty, being the outlines of aesthetic theory* (1896; trad. esp.: *El sentido de la belleza* (México 1968).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

tánea de la voluntad, no un juicio que recae sobre hechos. El juicio estético es un valor *positivo,* a diferencia del moral, que es siempre negativo («No harás...»). Lo bello es un valor *intrínseco,* es decir, inmediato y no dependiente de la percepción de su utilidad (este rasgo lo distingue también de lo ético) y es *objetivado:* de la simple sensación de gusto a la afirmación de la belleza hay un tránsito gradual, en el que se va operando subjetivamente la «objetivación» de la belleza. «Cuando digo *esto me agrada* o *esto es bello,* depende del grado de objetivación que mi sentir ha alcanzado en el momento de pronunciarme... Cuanto más remoto, entrelazado e inextricable sea el placer, más objetivo parecerá». La belleza está, pues, constituida por la objetivación del placer. Es el placer objetivado hecho patente[15]. Las tres fuentes de belleza son el material o sustancia de las cosas (cuya sensación produce el deleite *sensible*), la disposición de las *relaciones formales* (percepción de valores de simetría, unidad en la multiplicidad, etc.) y la *expresividad* que esas formas adquieren por la ley de la asociación con experiencias anteriores. En *Realms of Being,* Santayana mantiene intacta su concepción de lo bello, como un placer objetivado en las cosas, por razón de ese acorde deleitoso que se produce entre el objeto y mis sentidos. En esta obra, la concepción de Santayana se aproxima a la estética *experiencial* de Dewey[16].

Como puede apreciarse inmediatamente, el hedonismo de Santayana no es tan materialista como el de Grant Allen. Pero el haber supervalorado los factores y condicionamientos subjetivos en la formación de la conciencia ética y estética le ha llevado a posiciones extrañamente afines a los materialistas. Santayana no es de los que creen sólo en la materia. El no ve antagonismo entre su «materialismo» y el platonismo. Su relativismo estético no le impide tampoco considerar las bellas artes como una de las más altas y libres expresiones del espíritu, como partes de la totalidad de la vida. La tesis fundamental de Santayana nos parece insostenible: el mero sentimiento de placer no puede calificar realmente una obra de arte, y, por otro lado, la tendencia natural a «objetivar» los sentimientos subjetivos no es exclusiva del campo estético. Son siempre las fuentes del goce estético las que lo elevan por encima del nivel común y no el mero sentimiento por sí mismo o la manera con que nos hace víctimas de esa ilusión[17].

La escuela psico-fisiológica se ha mantenido particularmente viva en los países anglosajones[18] y está en conexión genética con la estética de J. Dewey y

---

[15] *El sentido de la belleza* pp. 46-48.

[16] «If a thing is beautiful, this is not because it manifest an essence, but because the essence which it manifests is one to which my nature is attuned, so that the intuition of it is a delightful exercise to my senses and to my soul... The beautiful is itself an essence, an indefinable quality felt in many things» *(The Realms of Being* [New York 1940] pp. 7-8).

[17] Sobre la estética de Santayana véase V. CILENTO, *La «non-estetica» di George Santayana:* Riv. di Estetica 1 (1956) pp. 81-96; W. E. ARNETT, *Santayana and the Sense of Beauty* (Bloomington 1955); *Santayana and the fine Arts:* The Journal of Aesth. (1957) pp. 84-95.

[18] Vernon Lee (1856-1935), en algunas de sus obras *(Beauty and Ugliness, and other Studies in Psychological Aesthetics* [1912]; *The Beautiful* [1913]) busca una síntesis entre el fisiologismo de Spencer y el idealismo social de Ruskin, entre el naturalismo y el utilitarismo racionalista.

demás naturalistas americanos. Pero su influjo ha llegado también a los países latinos[19]. En Francia, país de gran tradición racionalista, la nueva mentalidad fue defendida con entusiasmo por un joven pensador bastante original, M. J. GUYAU (1854-1888). Ya en su primera obra reacciona contra el intelectualismo francés colocándose en la línea fisiologista, pero presentando al mismo tiempo algunas enmiendas a la teoría de Spencer[20]. Guyau quiere probar que el arte no es un juego, ni una ilusión, ni algo puramente imaginario; que está en la vida misma y que es algo serio. Subraya el encanto estético de lo *útil*: «la utilidad es el primer grado de belleza»[21]. Y, mirando a los movimientos de la voluntad y a la satisfacción de las necesidades y conveniencias de la vida, Guyau piensa que no se debe considerar el deseo y su satisfacción como esencialmente antiestéticos. «Nada más inexacto que esa oposición, establecida tanto por Kant y la escuela inglesa como por Cousin y Jouffroy, entre el sentimiento de lo bello y el deseo: lo que es bello es deseable *sous le méme rapport*»[22].

En cuanto a las sensaciones, es erróneo, según Guyau, limitar lo estético a los sentidos «superiores»; lo estético puede tener lugar en las sensaciones del gusto, del olfato o del tacto, y la emoción del amor, tan ligada con la belleza, está vinculada al instinto sexual. No hay que extrañarse de eso, porque entre lo simplemente agradable y lo estético sólo hay una diferencia de *intensidad* gradual y de *extensión*[23]. En cuanto a la belleza de los movimientos —cifrada en la fuerza, la armonía y la gracia—, no sólo puede hallarse en el juego, sino también en el *trabajo*. La belleza se encuentra también en las acciones, y el arte es esfuerzo creador. Lo feo puede entrar en el arte, pero siempre será como procedimiento para crear vida[24].

Después de una brillante exposición psicológica en que se muestra precursor de algunas escuelas estéticas de nuestro siglo (funcionalista, naturalista y pragmática), Guyau induce su teoría general de lo bello: «Vivir con una vida plena y fuerte es ya estético; vivir con una vida intelectual y moral, tal es la belleza llevada al máximo, y tal es también el goce supremo. Lo agradable es como un núcleo luminoso, cuya aureola radiante es la belleza»[25]. Lo bello puede definirse como una percepción o una acción que estimula en nosotros la vida bajo sus tres formas a la vez (sensibilidad, inteligencia y voluntad), y produce el placer por la conciencia rápida de esa estimulación general.

---

[19] En Italia cf. M. PORENA, *Che cos'è il bello* (Milano 1905).

[20] *Les problèmes de l'Esthétique contemporaine* (París 1884).

[21] *Ibid.*, p. 17.

[22] *Ibid.*, p. 27.

[23] *Ibid.*, pp. 75-76.

[24] *Ibid.*, p. 36: «L'imitation du laid devient au fond une imitation du beau et de l'ordre universel; l'imitation en général tend a devenir une création et la fiction tend a s'évanouir dans la vie. C'est donc, en dernière analyse, la vie qui est le but de l'art, et l'artiste ne feint que pour nous faire croire qu'il ne feint pas».

[25] *Ibid.*, pp. 75-77.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

«El arte es vida concentrada». Resume luego sus correcciones a la teoría de Spencer, y anuncia un porvenir en el que se aceptará la belleza industrial, acercándose la creación artística, sin perder lo que de imaginario, instintivo, inconsciente y misterioso debe tener, al espíritu científico y filosófico. En una obra póstuma, Guyau da a este vitalismo un tinte marcadamente sociológico[26]. El concepto hedonista de la belleza hunde sus raíces en la fisiología del individuo, pero se extiende, sobre todo, al desenvolvimiento de la vida social. El placer alcanza su punto culminante en un sentimiento de solidaridad humana, la perfección del individuo en la sociedad. Sólo ahí halla su propia armonía. Está en paz consigo mismo cuando está en paz con su medio, y así alcanza su plenitud y contribuye a una modificación innovadora del medio que la perfecciona.

En la estética de Guyau[27] vuelve a aparecer la división entre forma y contenido[28]; pero, al querer fundir el factor *fisiológico* con el *sociológico* en el criterio único del *vitalismo,* Guyau da de hecho la primacía al contenido. Abandonado el *desinterés,* quedaba la aptitud del placer de vivir en todas sus manifestaciones, que constituye la belleza y se eleva hasta la moralidad. El *summum* de la vitalidad se convierte en sistema de «las ideas más elevadas del espíritu humano». El valor de los contenidos, lógico y formal, decide el valor artístico de una producción. De este modo, el principio de la perfección, esencialmente formal, transporta el arte fuera de él mismo y hace de él una moral o, más exactamente, una especie de religión laica[29].

Puede decirse que la estética hedonista se ha mantenido y se mantendrá siempre viva. Interpretada fisiológica o espiritualmente, la fruición estética vuelve a ponerse en primer plano siempre que se quiere expresar la repulsa de teorías demasiado idealistas o que alejan del contacto directo con la obra de arte. De reconocer como *criterio,* sobre el testimonio de nuestra vivencia personal, la naturaleza específica de la fruición estética, no es difícil pasar a defender que ahí está también la única y esencial finalidad del arte. «Todo el problema estético —ha escrito un esteta recientemente— está falseado, porque se rehúsa reconocer hoy que el arte no tiene otro fin que *agradar...* Habría que abordar el estudio del placer estético a partir de una teoría general del placer»[30].

---

[26] *L'art au point de vue sociologique* (París 1889), trad. esp.: *El arte desde el punto de vista sociológico* (Madrid 1902).

[27] Sobre la estética de Guyau cf. A. Fouillée, *La morale l'art et la religion d'après Guyau* (París 1889); E. Bergmann, *Die Philosophie Guyaus* (Leipzig 1912).

[28] *Les problèmes de l'Esthét. contemp.* p. 84: «Tout chef-d'oeuvre n'est autre chose que l'expression dans le langage le plus sensible de l'idée la plus élevée. Plus l'idée est haute et intéresse la pensée, plus l'artiste doit s'efforcer d'intéresser aussi le sens: rendre l'idée sensible et concrète, et, d'autre part, rendre la sensation féconde et en faire la pensée, tel est le double but de l'art».

[29] Morpurgo-Tagliabue, o.c., pp. 8-11.

[30] J. Lameere, *L'art ou la recherche du plaisir:* Revue Philosophique (1961) pp. 201-219.

LA ESTÉTICA DE LA ENDOPATÍA

La teoría que explica el hecho estético como una proyección del yo en los objetos, tan difundida en tierra germana, ha tenido, como es natural, sus precursores. El historiador, según su talante y su nacionalidad, los va descubriendo en todas las latitudes. Para los ingleses, la *Einfühlung* está claramente descrita en textos de algunos empiristas del siglo XVIII (Hume, Burke, Kames, Gerard)[1], que hablaron de la «simpatía» estética. Etienne Souriau[2] por su parte afirma que la *Einfühlung* es de origen francés puesto que T. Jouffroy en su *Cours d'Esthétique* (1830-31) publicado en 1843 habló ya de esta identificación del contemplador con el objeto. También Chaignet, pocos años después, afirmaba que «vemos la poesía en el mundo físico porque nosotros la hemos puesto antes»[3]; y Baudelaire, con mayor viveza aún, expresaba ese fenómeno clave de la teoría endopática[4]. Los alemanes, por su parte, pueden decir que la *Einfühlung,* además de responder al espíritu romántico de su nación, es alemana por su origen, ya que en Herder, lo mismo que en los poetas Novalis, A. G. Schlegel y Jean-Paul Richter, pueden hallarse afirmaciones de esa fusión del yo y el objeto; más explícitamente, Schopenhauer, en su obra fundamental, presenta la vivencia estética como un instante en que la existencia objetiva es un correlato de nuestra propia existencia, y «en el que atraemos así toda la naturaleza a nosotros de tal modo, que no nos parece más que un accidente de nuestra sustancia»[5]. Alusiones más evidentes al principio de la endopatía se hallan en la *Historia de la estética,* de Lotze (1864); en los últimos escritos de F. T. Vischer y, más expresamente, en los de su hijo Robert, que fue quien acuñó el término *Einfühlung* para designar la vida que el hombre infunde en las cosas naturales mediante el proceso estético. Él fue quien no sólo observó la fusión del yo en el objeto contemplado («trepamos por ese abeto..., caemos en este abismo...»), sino que distinguió diversos modos *(Anfühlung, Nachfühlung, Zufühlung)* como se produce ese fenómeno[6].

En Hermann Siebeck (1842-1929), discípulo de Herbart, aparece la *Einfühlung* para designar una asociación entre lo sensible y lo espiritual[7].

---

[1] Gilbert y Kuhn citan este texto de Gerard: «As the magnet selects, from quantity of matter, the ferruginous particles which happen to be scattered through it, without making an impression on other substances, so imagination by a similar sympathy equally inexplicable, draws out from the whole compass of nature such ideas as we have occasion for, without attending to any others» *(Hist. of Aesthetics).*

[2] *Clefs pour l'Esthétique* p. 53.

[3] *Les principes de la science du beau* (1860) p. 319: «Nous admirons donc dans la natura une beauté qui n'y est pas et que nous seuls y avons mise».

[4] Cr. *infra* p. 304 nt.74.

[5] O.c., III n. 34.

[6] *Das optische, Formgefühl* (Leipzig 1873); *Der ästhetische Akt und die reine Form* (Leipzig 1874); *Über die ästhetische Naturbetrachtung* (Leipzig 1890).

[7] *Das Wesen der ästhetischen Anschauung* (Berlín 1875).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Inconscientemente, en el acto de percepción prestamos a los objetos sensibles propiedades espirituales, y eso por una «animación» de lo real, que no debe confundirse con el hecho de «mitologizar» las cosas. El mecanismo mental que entra en juego en esa «animación» del mundo externo no es otro que la asociación de ideas. Gracias al recuerdo y a la asociación, la «apercepción» es mucho más productiva y activa de lo que se cree imaginándola como pura sensación. Lo que distingue la «apercepción estética» de la apercepción normal es que en aquélla se da una penetración de las cosas por nuestra *personalidad;* el objeto, de acuerdo con su forma externa, se nos aparece con cualidades análogas a las de una persona real[8].

La psicología estética de KARL GROOS (1861-1946), que, como vimos[9], pone el meollo del goce estético en un juego o actividad imitativa, queda también vinculada estrechamente con la *Einfühlung,* ya que se trata de una «imitación interior» *(innere Nachahmung),* por la que imitamos interiormente los caracteres psíquicos o físicos del objeto.

THEODOR LIPPS (1851-1916) es con Volkelt el principal representante de la *Einfühlung* alemana[10]. Según él, lo que caracteriza al placer estético es que en los espectáculos de la naturaleza y del arte se produce una expansión de la personalidad. Pero no se trata de un fenómeno puramente subjetivo. El juicio de valor estético depende absolutamente del objeto; la causa del deleite está tanto en la *forma* de los objetos como en el *contenido espiritual* que se les da. Lipps desarrolla las leyes que rigen las cualidades formales de los objetos estéticos; son tres: la ley de la *unificación,* de *la unidad en la variedad* y la de *la subordinación monárquica*. Pero, en definitiva, lo decisivo en el evento estético es que esas formas se convierten en símbolos de un contenido anímico mediante un proceso de «animación»: «Todo goce proveniente de la belleza es impresión de la vitalidad o posibilidad de vida que hay en un objeto, y toda fealdad es, en su última esencia, negación de vida»[11]. El punto de partida para Lipps es el cuerpo humano y el sentimiento vivencial que de él tiene el hombre, «porque en el hombre está la clave para la comprensión de la belleza de la naturaleza exterior al hombre»[12]. El fundamento de la belleza del cuerpo humano es una «colaboración interior» del sujeto contemplante: una «proyección sentimental» *(Einfühlung)* mediante la cual un estado de alma y los movimientos expresivos de tal estado percibidos por mí pueden infundirme un cierto deleite. Tratándose de movimientos, esta *endopatía* es una «imitación

[8] Cf. un resumen de la doctrina de Siebeck en E. MEUMANN, o.c., c.5.

[9] Cf. *supra* p. 164.

[10] Las obras principales de Lipps son: *Der Streit über die Tragödie* (Hamburg y Leipzig 1891); *Räumästhetik und die geometrische, Apperception* (Leipzig 1897); *Von der Form der ästhetischen Apperception* (Halle 1902); *Aesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst* (Hamburg 1903); esta obra fundamental está trad. al esp. por E. Ovejero y publicada con el título de *Los fundamentos de la estética* (Madrid 1923-1924) 2 vols.

[11] *Los fundamentos de la estética* I p. 99.

[12] *Ibid*., p. 100.

interior»: «No es que yo en tal *imitación interior* realice los movimientos que el acróbata realiza después de vistos éstos, sino que yo los realizo inmediatamente, es decir, interiormente o en mi pensamiento. Yo realizo dichos movimientos en tanto esa *realización de movimientos* no es un hecho exterior, sino una acción interior que yo realizo en el acróbata mismo. Yo estoy, según el testimonio de mi conciencia inmediata, dentro de él; por consiguiente, yo estoy arriba. Soy transportado allí. No junto al acróbata, sino exactamente allí donde él se encuentra. Este es el verdadero sentido de la *Einfühlung*[13].

La proyección *perfecta* se da cuando la *comprensión* intelectual de un movimiento que contemplamos no precede nuestra *vivencia:* «En la proyección perfecta no hay absolutamente lugar para el juicio de que en el acróbata se da este o aquel conato o acción interior; dicho de una manera general, para la conciencia de un yo opuesto al mío. La perfecta proyección es propiamente un completo disolverme en la percepción óptica y en lo que yo experimento en ella. Pues bien, esta proyección perfecta es la *proyección estética*[14]. Lo que se proyecta en la *Einfühlung* es siempre un *movimiento* interior, una fuerza o actividad vital; los meros actos de juicio u opinión van desprovistos de este sentimiento de actividad (según Lipps), y por eso no suelen ser placenteros ni desagradables. En la proyección sentimental experimento mi propia *actividad,* «objetivada» en un objeto distinto de mí. Pero esa proyección puede ser positiva o negativa. La proyección positiva consiste en «recibir dentro de mí libre y espontáneamente la actividad proveniente de un objeto. Proyección negativa, por el contrario, es aquella en la cual la actividad proveniente del objeto exterior encuentra en mí una resistencia interna»... «Aquello en lo cual yo, en la pura contemplación estética, vivo una tal afirmación de vida, lo llamo *bello*. Aquello en que yo, en la pura contemplación estética, vivo una tal negación de vida, lo llamo *feo*. El sentimiento de la belleza y de la fealdad no es otra cosa que este sentimiento de afirmación o negación de vida objetivado, sentido o vivido en un objeto»[15]. La proyección sentimental es un fenómeno originario cuya inmediatez impide que pueda ser interpretada como fenómeno de asociación o de recuerdo[16].

Este concepto de proyección sentimental —que puede llamarse también proyección *simbólica,* puesto que, gracias a esa «animación» del objeto, éste se convierte en *símbolo* de un contenido psíquico, en objeto estético y en portador de valor estético— es aplicado por Lipps a la contemplación de la naturaleza: animales y seres inanimados. En todos los casos se produce el mismo fenómeno de «humanización» (diversa de la que se produce en las fábulas mitológicas o en los juegos infantiles): cuando contemplo una roca, por ejemplo,

---

[13] *Ibid*., I p. 119.
[14] *Ibid*., I p. 122.
[15] *Ibid*., II pp. 19-20.
[16] En sus primeros escritos, Lipps explicaba la endopatía como un fenómeno de *asociación*. Luego se adhirió al parecer de Volkelt.

yo vivo ese erigirse de la roca a través de mi propio esfuerzo; mi actividad se transforma por obra del objeto, y el objeto por obra de mi actividad. Así, todas las cosas, sometidas a la dinámica de las fuerzas naturales, se convierten en sujetos de esfuerzo de una acción o de una pasión, de una actividad o de una pasividad, y en encarnaciones de las fuerzas que se realizan en ellas[17]. Luego Lipps aplica su *Einfühlung* a las formas del espacio, a los ritmos de la poesía y de la música, a los colores, a los símbolos del lenguaje, mostrando siempre cómo se produce una *objetivación* de los sentimientos del contemplante[18]. En su *Raumästhetik* examina los contenidos «simpáticos» de varios centenares de perfiles de vasos, desde los más estrechos a los más anchos, para compararlos con las apreturas de la angustia o con las figuras psíquicas de la expansión. La «personalización» o identificación con el objeto es el principio que domina la estética de Lipps, que está desarrollada con gran sutileza en lo concerniente al análisis de las percepciones y es empleada también para explicar las categorías de lo bello y lo sublime, lo trágico, lo cómico y lo feo[19].

JOHANNES VOLKELT (1848-1930) es el pensador más sistemático de la *Einfühlung,* y su obra, la tentativa más seria y potente, después de la de Hegel, para encerrar todas las cuestiones estéticas en una síntesis completa y científicamente coherente. De una fisiopsicología de la estética basada en el método experimental e introspectivo, donde una psicología estética, mediante el proceso *endopático,* se conecta con una *ciencia del arte,* pasa a una filosofía del valor artístico, y abre el paso a una metafísica de lo bello, que en Volkelt queda solamente insinuada.

Desde su primera obra de 1876[20], Volkelt insistió en el carácter de síntesis de la *Einfühlung,* que es simultáneamente percepción y sentimiento, representación emocional y no simple asociación. Tal vez el pivote de su doctrina, como ha sugerido Morpurgo-Tagliabue refiriéndose a Lipps, haya que ponerlo en el concepto kantiano de la síntesis entre intuición y sentimiento obtenido gracias a un principio mediador: el principio de las sensaciones orgánicas, la actividad fisiológica[21].

La *Einfühlung* de Volkelt es una *simbolización* afectiva. Él comenzó, como los otros, planteándose el problema de saber cómo un objeto sensible puede ad-

---

[17] *Ibid.*, I p. 178.

[18] Cuando esa *objetivación* es *perfecta,* es decir, cuando no halla trabas ni limitaciones ni circunstancias turbadoras en el objeto contemplado, tenemos la proyección sentimental *estética*. Sólo el arte puede proporcionarla, y el hacerlo es su cometido.

[19] Sobre Lipps véase: A. LEVI, *L'estetica psicologica del Lipps:* Rivista di Psicologia (1909) n. 3; H. GOTHOT, *Die Grundbestimmungen über die Psychologie des Gefühls bei T. L.* (Bonn 1921); F. LIUZZI, *Essenza dell'arte e valore estetico nel pensiero di T. L.:* Riv. di Filosofia (1924) n. 1.

[20] *Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik* (Jena 1876); *Aesthetische Zeitfragen* (München 1895); *Aesthetik des Tragischen* (München 1917); *Das ästhetische Bewusstsein* (1920); *System der Aesthetik* (1905-1914; 2.ª ed. 1927) 3 vols.

[21] *L'Esthéthique contemporaine* pp. 26-28.

quirir una vida sentimental e ideal cómo un árbol, por ejemplo, puede aparecer como un símbolo de fuerza y de nobleza. La psicología estética de Volkelt está ligada con la biología. La intuición de líneas, superficies, colores y sonidos suscita en nosotros sensaciones orgánicas, que, a su vez, sirven de medianeras entre sentimientos y pensamientos. La contemplación produce inmediatamente sentimientos objeti*vos (gegenständliche Gefühle),* es decir, sentimientos que vinculamos a objetos externos y materiales en vez de hacerlo con nuestra propia persona. La expresión artística de la estatua de Níobe que contemplo consiste en que nos transmite un sentimiento de pena; pero no pienso que esa pena es la mía, sino más bien de ella; y así, no sólo la emoción aparece como «objetiva» en lugar de sentirla como puramente mía, sino que además está tan ligada al gesto o al movimiento que percibo, que la miro como si la tuviera ante la vista *(mitgesehen)*. Como observó también Lipps, no conozco primero el gesto de pena y *luego* me represento la emoción de dolor que está llamado a expresar ese gesto, sino que veo el dolor surgiendo del gesto mismo. Volkelt tuvo el acierto de reconocer que la *Einfühlung* no puede ceñirse a una sola *fórmula* fundamental. Aunque el término sea siempre el mismo y hay siempre fusión de la intuición sensible con un estado de ánimo, un impulso o una pasión, los caminos para ello son diversos; la proyección sentimental puede ser *asociativa* puede ser *inmediata*.

La «simpatía» que implica toda contemplación de nuestros semejantes o de la naturaleza se diferencia de la *Einfühlung estética* en que sólo ésta es intensa, perfecta y completa[22]. No es una variedad de la asociación de ideas (contra lo que creyeron Fechner, Lotze, Siebeck, Külpe y el Lipps de la primera época), sino que es una actividad propia y original[23]. La conexión entre el objeto percibido y la emoción es una fusión *(Einschmelzung)* tan inmediata e instintiva, que no permite explicarla por el proceso asociativo. Casos de esta simbolización inmediata se producen en las *sinestesias,* por ejemplo, cuando un color produce directamente la evocación de una sensación táctil, o acústica, o térmica. Igualmente pueden darse sensaciones de movimiento con una imagen inmóvil, puede sentirse temporalizado lo que es espacial, etc. En todos estos casos se trata de sensaciones inmediatas, no asociativas, y, sin embargo, simbólicas; es decir, el artista no se engaña ni nos engaña; en el arte atribuimos a las cosas una emoción sólo en sentido analógico, ilusorio.

Volkelt pretende que la estética, después de haber *descrito,* mediante la endopatía, la vivencia estética, debe pasar a la tarea de formular las *normas* que

---

[22] *Das ästhetische Bewusstsein* pp. 155-156. La proyección sentimental de la vida cotidiana carece del *aumento intensivo* que tiene la *Einfühlung* estética; carece también de su plenitud y perfección, ya que choca con muchos impedimentos que no existen en la otra. Cualitativamente la *Einfühlung* estética se diferencia porque «viene a la conciencia sólo por medio de la *intuición* y no de pasada ni por medio de conocimiento conceptual».

[23] Esta teoría, que hace de la endopatía un hecho independiente de la *asociación,* fue inteligentemente atacada por P. Stern, *Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik:* Beiträge zur Aesthetik 5 (ed. Lipps und Werner) (1898).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

expresen las condiciones necesarias para la realización de lo bello; normas que tendrán necesariamente dos vertientes: *subjetiva* (correspondiente al estado psicológico del contemplador) y *objetiva* (relativa a la estructura del objeto). Estas normas, a las que dedica gran parte del primer volumen de su magna obra, son cuatro: 1) Por parte del objeto debe darse unidad de forma y contenido; por parte del sujeto, una contemplación saturada de sentimiento. 2) El objeto debe presentarse como un todo orgánico de relaciones formales, mientras que en el sujeto hay una intensidad extraordinaria de la actividad relacionadora. 3) El objeto se presenta como pura apariencia, mientras en el sujeto hay una atenuación del sentimiento de realidad y una supresión de todo impulso egoísta. 4) El objeto debe revelar un valor humano, mientras el sujeto se siente impulsado a expandirse de lo particular a lo general y universal.

Tanto en ese primer volumen de su obra como en el segundo, consagrado a las categorías estéticas, y en el tercero, dedicado principalmente al arte, el análisis psicológico de Volkelt sobre la apreciación y la creación de la belleza es el más sutil y profundo de todos los de su escuela: «Al introducir el concepto de lo subconsciente, hace más inteligible el acto animador de la *Einfühlung;* al insistir en la existencia de sentimientos reales o reactivos, tales como los de hostilidad o inclinación hacia el objeto de la contemplación, hace posible distinguir netamente entre las emociones atribuidas al objeto y las que están siempre vinculadas al sujeto; por considerar el placer como el producto y el resultado de los diferentes momentos de la impresión estética, suprime la confusión entre la simpatía artística y el exquisito deleite del cual es causa manifiesta»[24].

La doctrina de la *Einfühlung* se difundió pronto fuera de Alemania y se la puede hallar como mentalidad difusa en muchos poetas y pensadores de otros países, aunque no siempre sostenida como teoría filosófica. En Inglaterra, VERNON LEE, que empezó buscando una explicación hedonista y fisiológica de la experiencia estética[25], pasó luego, por influjo de autores alemanes, a adoptar posiciones propias de los teóricos de la *Einfühlung,* que fue traducida por el término *Empathy*.

En Francia, la teoría fue implantada por VÍCTOR BASCH (1863-1944). Su obra sobre la estética de Kant le obligó a incidir en las concepciones de la endopatía y a adoptarlas sustancialmente. «El sentimiento estético reside esencialmente en el acto de simpatizar con las cosas, o, mejor, con las apariencias»[26]. La experiencia estética es un acto de «simpatía simbólica», irreducible al fenómeno corriente de la asociación. Basch ha continuado sosteniendo esta posición en trabajos posteriores, acentuando el carácter subjetivo de la belleza. Y precisamente en la «simpatía simbólica» cree hallar la solución de

---

[24] LISTOWEL, o.c., p. 168. Sobre Volkelt cf. W. WIRTH, *Grundfragen der Aesthetik in Anschluss an die theorien J. Volkelts* (Leipzig 1926); cf. también las obras más generales de Meumann, Moos, Bites-Pavlevitch, Utitz, Morpurgo-Tagliabue, citadas en la bibliografía.

[25] Cf. *supra* p. 166 nt.18.

[26] *Essai sur l'esthétique de Kant* p. 299.

la antinomia entre el *interés* y el *desinterés* que se dan simultáneamente en la experiencia estética[27].

Una crítica justa de esta teoría debe estimar lo mucho que ella ha aportado al estudio de la vivencia estética y admitir que la *proyección sentimental* es frecuente, si no universal, en la experiencia de lo bello. Pero también es verdad que no puede reducir a ella su naturaleza. E. MEUMANN (1862-1915), que aceptó en cierto modo la teoría, interpretándola como un sentimiento innato, a la manera como el bebé comprende la mímica de la madre antes que haya aprendido a vincular su expresión facial con los halagos que recibe[28], sólo la admite como *parte importante,* pero no como el constitutivo esencial de la percepción estética. En el fondo, los *endopáticos* son psicologistas, cuyo objetivo principal es explicar el *placer* estético. Ahora bien, toda teoría *hedonística* olvida excesivamente la *actividad* artística o no logra agruparla en una reflexión suficientemente sintética con la estética contemplativa. Croce dice que una teoría hedonista está ya condenada de antemano y no necesita refutación, puesto que explica la experiencia estética por la satisfacción de un *deseo*[29].

En general, la principal objeción que se hace a esta teoría es que no aparece claramente la diferencia específica entre la endopatía estética y la común. O se intenta explicarla por una diferencia de grados, y entonces se replantea la cuestión de los criterios normativos para que la emoción alcance la intensidad de la belleza y del arte, o, si se señala una diferencia cualitativa, hay que buscarla fuera del fenómeno endopático. De hecho, los dos máximos teóricos —Lipps y Volkelt— han visto por ese lado la endeblez de su teoría, ya que ambos requieren en el objeto cualidades estructurales determinadas (que fundamentalmente coinciden con las de la estética antigua: armonía formal, unidad en la variedad, etc.). Esto confiere a su sistema un carácter ecléctico que confirma en su crítica a los objetantes[30]. Esta inconsecuencia con el

---

[27] Cf. *infra* p. 294.

[28] *Introducción a la estética actual* c.5.

[29] *In torno a la cosidetta estetica della Einfühlung:* Ultimi Saggi pp. 180-187: En la *Einfühlung* hay *imagen...*, pero al fin es imagen de *placer,* puesto que lo bello es la identificación con ella; esa identificación, «panteísta» o como quiera llamarse es imposible de otro modo que por el *deseo:* «Senza desiderio (e desiderio vuol dire desiderio di possesso) non sorge imagine di consenso e piacere».

[30] Con su inteligente esfuerzo por vincular toda teoría a un *antes* y a un *después,* Morpurgo-Tagliabue relaciona a los *endopáticos* con Kant, por un lado, y con Croce y Dewey, por otro: «Nous pouvons considérer cette conception comme la premiére théorie véritable de l'*expression*. La valeur esthétique ne consiste plus dans la reconnaissance d'une propriéte objective des choses naturelles ou artificielles, comme pour les rationalistes, ni dans una simple réaction subjective provoquée par certaines sollicitations de l'objet, comme pour les empiristes; mais une *action subjective* qui emprunte son émotion au processus de la constitution des objets. Il s'agit d'un acte de synthèse psychologique, conçu tantôt sur le modèle des jugements *a posteriori* (et dans ce cas nous avons des combinaisons associationistes), tantôt sur ceux *a priori* (et nous avons la notion d'un acte de sympathie originelle). Dans tous le cas l'expérience de la pensée transcendentale n'est pas passée en vain en Allemagne» (o.c., p. 25).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

propio sistema no es única. Así, Volkelt, que mantiene tan decididamente la naturaleza inmediata, original e instintiva de la *Einfühlung,* vuelve más tarde a hacer depender la experiencia estética de las experiencias anteriores de cada sujeto.

LA TEORÍA EXPRESIONISTA DE BENEDETTO CROCE

La estética de B. CROCE (1866-1952) se reduce a una teoría del arte. Según él, «la naturaleza es estúpida frente al arte, es muda si el hombre no la hace hablar»[1]. Leyendo la obra fundamental del filósofo italiano, que incluye una *teoría* y una *historia*[2], se da uno cuenta en seguida de que los autores que han orientado su pensar, además de Hegel, en cuyo ámbito idealista siempre se mueve, son Vico y De Sanctis, de quienes toma la idea de la autonomía y originalidad irreductibles del arte.

Su posición básica es que el arte es un conocimiento intuitivo, inmediato e individual. Más tarde, Croce completó y enmendó su teoría, al tiempo que iba respondiendo a las críticas de sus oponentes[3]. En *Aesthetica in nuce* (publicada como artículo *Aesthetics* en la 14.ª ed. de la Encicl. Británica, de 1929) y en su *Breviario,* Croce comienza describiendo la intuición artística por negaciones: —El arte no es *filosofía:* filosofía es un pensar lógico en categorías universales, y el arte es la intuición no-reflexiva del ser. —El arte no es *historia,* porque ésta implica la distinción crítica entre realidad y no-realidad, mientras que al arte le es indiferente esa distinción, y vive sobre puras imágenes. —El arte no es la *ciencia natural,* porque el objeto de la ciencia es un hecho histórico clasificado y convertido en abstracto; ni es ciencia *matemática,* porque la matemática realiza operaciones con abstracciones y no *contempla* (la analogía entre el arte y la geometría o matemática es sólo metafórica). —El arte no es *juego imaginativo,* porque éste pasa de imagen a imagen, y en el arte la imagen está frenada por el único problema de convertir el tumultuoso sentimiento en clara intuición. —El arte no es el *sentimiento* en su inmediatez; es verdad que éste se expresa en cierta forma, pero esta expresión es sólo metafórica respecto a la verdadera

---

[1] *Breviario de estética* p. 46 (7.ª ed. 1967).

[2] *Estetica comme scienza dell'espressione e linguistica generale* (Palermo 1902); trad. esp.: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (Madrid 1912); con pról. de M. de Unamuno; *Sul carattere lirico del'arte* (Bari 1908); *Problemi di Estetica* (Bari 1910); *Breviario di Estetica* (Bari 1912); hay trad. esp. en Espasa-Calpe, Col. Austral, *Il carattere di totalità de l'espressione artistica* (1917); *Nuovi saggi di Estetica* (Bari 1920); *Aesthetica in nuce* (1929); *La poesia* (Bari 1936). Casi todas las obras de B. Croce han sido reeditadas por la editorial Laterza, de Bari.

[3] Según Armando Plebe (*Processo a l'Estetica* p. 23), «se puede hablar de una primera estética croceana, de 1902, de una segunda (del *Breviario),* de 1912; de una tercera *(Aesthetica in nuce),* de 1928, y tal vez de una cuarta *(La poesia),* de 1936».

expresión artística, que es la que únicamente expresa; es decir, la única que da al sentimiento una forma teorética y la convierte en palabra, en canción, en figura externa. —El arte no es *instrucción* ni es *oratoria,* porque no se circunscribe al servicio de un propósito práctico de ningún tipo. —El arte no se confunde con ninguna *praxis* o acción ordenada a ciertos efectos, como el placer, la utilidad, la moralidad, etc.

El arte es *intuición,* y esa intuición artística es *expresión* al mismo tiempo, porque «lo que no se objetiva en una expresión no es intuición o representación, sino sensación y naturalidad; el espíritu no intuye sino haciendo, formando, expresando; quien separa intuición y expresión, no llega jamás a ligarlas»[4].

Mediante esta expresión, Croce acaba definitivamente con la distinción entre forma y contenido: «El acto estético es forma y nada más que forma. De lo cual se desprende no que el contenido sea algo superfluo —pues es el punto de partida necesario para el hecho expresivo—, sino que no hay tránsito de la cualidad del contenido a la de la forma»[5]. Corolario de esta concepción de la expresión es también «la indivisibilidad de la obra de arte. Cada expresión es una sola expresión. La actividad artística es fusión de las impresiones en un todo orgánico»[6].

Si, por esta concepción del arte como forma, Croce se acerca a Fiedler y a los «visibilistas» de la forma, por otro lado se aproxima a los partidarios de la *Einfühlung,* a los que tanto atacó. Las objeciones hechas a su primera obra le hacen comprender que en el arte hay algo más que esa primera forma de conocimiento *(la intuición)* que antecede al conocimiento conceptual; hay también esa vibración que los románticos llamaban *sentimiento*. En su *Breviario* halla el medio de identificar el sentimiento con el conocimiento: la intuición artística es intuición lírica. «Lo que da coherencia y unidad a la intuición es el sentimiento... El arte es siempre *liricità*. Lo que admiramos en las genuinas obras de arte es la perfecta forma fantástica que asume un estado espiritual, a lo que llamamos vida, logro, plenitud de la obra de arte»[7].

Para el contemplador el goce estético consiste en reencontrar la intuición del artífice. Esa es también la misión del crítico, que debe conocer la obra por intuición. Aun el historiador debe reunir condiciones de crítico, puesto que debe saber distinguir dónde está la auténtica obra artística y dónde no.

Esto supuesto, la realización externa de la obra debe ser considerada como simple «extrinsecación», y el problema de la técnica queda, por eso mismo, fuera de las fronteras del arte. El arte es lenguaje, y toda división

---

4 *Estética* pp. 53-54.
5 *Ibid.*, p. 61.
6 *Ibid.*, p. 65.
7 *Breviario de estética* 2.ª ed. (Madrid, Espasa-Calpe, 1942) p. 40.

de lenguajes artísticos (clasificación de las artes) es improcedente. La estética (ciencia del arte) puede llamarse también *lingüística* o ciencia del lenguaje.

Del carácter ideal y puro del arte, de su *cosmicidad* —valor de organismo autárquico e independiente—, Croce deduce otra consecuencia importante: su carácter catártico y purificador. El arte lo lleva todo a su mundo y lo transfigura en él, dándole la pureza de su propia esfera[8].

La doctrina de Benedetto Croce se ganó la admiración y el prestigio de todos los pensadores de la estética por la solidez unitaria de su construcción[9]. Croce consiguió mantener firme la unidad de su pensamiento, prefiriendo ser fuerte y coherente consigo mismo antes que ecléctico y congruente con evidencias ajenas. Tal vez por eso ejerció un gran influjo en muchos sectores de la estética contemporánea. Gracias a él, la idea de la individualidad del hecho artístico, de la singularidad irrepetible de la obra de arte, la de su autarquía y la de la indisolubilidad de forma y contenido han sido conquistas definitivas de la ciencia estética. Y la afirmación de la ecuación *intuición = expresión* sigue conservando cierto valor[10]. Nadie ha afirmado con tanto tesón la creatividad del espíritu, nadie ha destacado tan brillantemente el momento «poyético» del arte, eso que tienen de común todas las artes en cuanto creación de formas. En este sentido, a la estética de Croce le son deudoras todas las teorías que hacen de la promoción óntica o «anafórica» su espina vertebral[11]. Croce fue el primero en afirmar que «toda obra de ciencia es también una obra de arte... y que toda prosa tiene su lado de *poesía*»[12].

Los fallos de esta teoría son bastante evidentes. Se le ha reprochado el uso de términos ambiguos, que Croce nunca ha precisado suficientemente y le ha permitido la identificación extraña, aunque sugestiva, de conceptos mediante sorites, que por eso mismo resultan sospechosos: arte = intuición = expresión = lirismo = forma = lenguaje... Croce pretende que entre la intuición artística y la que no lo es sólo hay diferencia cuantitativa y empírica[13]; pero esto llevaría a tener que negar a la estética (contra su firme creencia)

---

[8] Cf. *infra* p. 547.

[9] Sobre Croce véase: A. ALIOTTA, *L'estetica di B. Croce e la crisi dell'idealismo italiano* (Napoli 1920); U. SPIRITO y L. VOLPICELLI, *Benedetto Croce* (Roma 1929); J. LAMEERE, *L'Esthétique de B. Croce* (París 1936); C. SGROI, *B. Croce, nel suo svolgimento storico della sua estetica* (Messina 1947); A. CARACCIOLO, *L'Estetica di B. Croce nel suo svolgimento e nei suoi limiti* (Torino 1948); V. SAINATI, *L'Estetica di B. Croce, dall'intuizione catartica* (Firenze 1953); E. SOURIAU, *L'Esthétique de B. Croce:* Revue Internat. de Philosophie (1953) fasc. 4 n. 26; G. N. G. ORSINI, *Theory and practice, in Croce's Aesthetics:* The Journal of Aesthetics, marzo 1955, pp. 300-313; P. D'ANGELO, *L'Estetica di B. Croce* (1982).

[10] MORPURGO-TAGLIABUE, o.c., p. 71.

[11] Cf. *infra* p. 226.

[12] *Breviario de estética* p. 78.

[13] «Los límites de las expresiones e intuiciones que se llaman arte con relación a las que se califican de antiartísticas son empíricos y no pueden definirse» (*Estética* p. 270).

toda validez filosófica[14]. Se le reprocha igualmente haber identificado el arte con el lenguaje. Fue probablemente su eminente vocación de crítico literario la que le llevó a una concepción general de la estética como lingüística. Pero, sobre todo, se le censura haber querido hacer de la intuición artística un caso particular de la intuición teorética[15], y, consecuentemente, se ataca el carácter idealista de toda su estética: su indiferencia respecto a la forma concreta y material, su olvido de la dependencia esencial que toda expresión artística tiene de los *qualia* sensibles en los que toma forma[16]. La *intuición* de Croce, lejos de favorecer, ahoga la fecunda problemática del arte. Acentuando la separación entre visión y extrinsecación, que responde a la mentalidad renacentista, elimina los problemas de la técnica y del estilo y las relaciones entre el aspecto formal y el aspecto emocional del arte[17]. Al concebir la creación artística como una creación ideal, puramente interior, la reduce a un acto de síntesis, que no admite un análisis efectivo. El análisis fenomenológico confirma que hay intuiciones «ideales» en la creación artística, como momentos del proceso creativo mismo, preñados de emoción, pero no como «intuición pura». En gran parte, el hechizo del arte consiste precisamente en esta convergencia de espiritualidad y fisicidad, que hace de la obra un cuerpo y un espíritu, una cosa y un valor simultáneamente, en ella no hay nada físico que no *sea* significado espiritual, ni nada espiritual que no *sea* presencia fisica[18]. Los estetas positivistas, por su parte, reprochan a Croce el haber sentado sus tesis sin apoyarlas en inducción alguna, en ninguna prueba empírica, volviendo al método «desde arriba»; pero en realidad tampoco ha procedido por *deducción*. Simplemente, Croce no ha querido ver que incluso la imaginación, cuando es la imaginación individualizada y concreta que él asigna al arte, aspira al gesto, al acto físico, a la operación[19]. Él ha tomado una simple noción psicológica nacida de la *expresión* literaria como un principio especulativo; procediendo así, no ha hecho ninguna *deducción;* sencillamente se ha equivocado, tomando una cosa por otra[20].

La influencia de Croce fue enorme. Ante todo, en su patria. Proporcionó la base especulativa para los estudios de metodología crítica y de investigación histórico-literaria a muchos estudiosos italianos: a Fubini, que intentó hallar una distinción aceptable entre la intuición artística y la que no lo es; a L. Russo,

---

[14] Cf. *infra* p. 273. Volkelt atacaba a Croce por haber creído que de este simple plumazo podía excluir la estética del campo filosófico *(System der Aesthetik* III p. 270).

[15] A. ALIOTTA, a.c., p. 29.

[16] Cf. E. SOURIAU, a.c., p. 294; L. PAREYSON, *Estetica* p. 289. La *creatività* y la *formatività* de la intuición croceana es idealística: «Non a né il carattere *tentativo* né il carattere per cosi dire *fabrile* ch'e proprio dell'attività artistica»; cf. también P. FRANCASTEL, *El arte eterno y su obra, en Arte y técnica en los siglos XIX y XX* (Valencia 1961) p. 340.

[17] MORPURGO-TAGLIABUE, o.c., p. 453.

[18] L. PAREYSON, *I Problemi attuali di Estetica, en Momenti e Problemi...* IV p. 1908.

[19] Cf. *infra* p. 344.

[20] MORPURGO-TAGLIABUE, o.c., p. 71.

a F. Flora, etc. En el campo estrictamente filosófico, G. GENTILE (1875-1944) comenzó aceptando las bases de Croce pero se alejó pronto de él, abordando el arte desde un punto de vista puramente metafísico e inspirándose en Hegel. Para él, el arte «no es la expresión o intuición del sentimiento, sino el sentimiento en sí», sentimiento del cual nada claro nos dice el filósofo sino que puede identificarse con el placer[21]. Recientemente, GUIDO CALOGERO ha tomado también algunas ideas croceanas, aunque evitando la identidad entre arte y lenguaje, entre intuición y expresión. Para él, al arte es un proceso especial de intuiciones gracias al cual se compensan de diversas maneras, provocando un «equilibrio lírico»; el arte es «la pacificación de un conflicto entre diversos momentos afectivos»[22]. La intuición es imagen y sentimiento a la vez. En cambio, la expresión puede ser directa y no-semántica (en las artes figurativas) o indirecta y semántica (artes de la palabra). La expresión a-semántica (figurativa) prevalece sobre la semántica y es como su modelo[23]. Así, la concepción puramente literaria del arte es sustituida por otra, figurativa.

Fuera de Italia, la teoría de Croce chocó con una oposición tenaz y casi universal en Alemania (con excepciones ilustres, como Vossler y Spitzer), hallando amplio eco, por el contrario, en el ámbito anglosajón. E. Spingarn, un representante del *New Criticism* americano, se adhirió a la estética de la expresión. E. F. CARRIT ha sido en Inglaterra un brillante y entretenido comentarista de la misma doctrina, desarrollando una minuciosa explicación del concepto de *expresión*[24] aunque poniendo algunas reservas a su identificación con la intuición. Pero, fiel a la tradición inglesa, se resiste a aceptar la objetividad de lo bello[25]. Otro pensador más profundo y original, R. G. COLLINGWOOD (1889-1943), declaró su afinidad con el filósofo italiano, sosteniendo el carácter expresivo e imaginativo de la belleza y del arte y su identificación con el lenguaje. Desarrolló con claridad algunos aspectos de la doctrina croceana dentro de una teoría de la imaginación, explicando con cierta originalidad la naturaleza de la emoción artística, las relaciones entre el arte y el público, etc. Pero su croceanismo, en sus últimas obras, al menos en lo referente a la rígida autarquía del arte respecto al mundo de los valores, se atemperó con influjos de filosofías más recientes[26].

---

[21] *Filosofia dell'arte* (1930).

[22] *Estetica, Semantica, Historica* (Turín 1947); cf. c.5.

[23] La poesía es una pintura mental traducida verbalmente mientras que el arte figurativo es esa misma pintura mental que no necesita de traducción.

[24] *The theory of Beauty* (Oxford 1928); *What is beauty* (1932); *Philosophers of Beauty from Socrates to Robert Bridges* (Oxford 1931); *An Introduction to Aesthetics* (1948); trad. esp.: *Introducción a la estética* 2.ª ed. (México 1955).

[25] «No podemos adjudicar la belleza a las cosas físicas, sino a las imágenes perceptivas que no tenemos de ellas» (*Introd. a la estética* p. 32). Cf. también *Croce and his Aesthetics:* Mind, oct. 1953, p. 455.

[26] *Speculum Mentis* (1914); *Outlines of a Philosophy of Art* (1925); *The Principles of Art* (London, Oxford Un. Pr., 1938); trad. esp.: *Los principios del arte* (México 1960).

ESTÉTICA PSICOANALÍTICA

Mediante el método llamado del *psicoanálisis,* el médico vienés SIGMUND FREUD (1856-1939) puso al descubierto que en el hombre existe un mecanismo por el que se reprimen en una zona inconsciente de la psique humana ciertos impulsos, que quedan así aislados de la personalidad y constituyen una trama o sistema de vías de reacción enredadas entre sí por obra de asociaciones más o menos estrechas, que reciben el nombre de *complejos*. Según Freud, el impulso fundamental de ese oscuro entramado psíquico es el instinto sexual, la *libido,* fuerza que en el hombre queda reprimida desde la más tierna edad.

En una obra dedicada al análisis de un gran artista, Freud resume así su tesis fundamental: Toda tendencia dominante ha debido manifestarse desde la primera infancia, y en ese predominio han jugado papel decisivo las impresiones de la vida infantil. Esa tendencia, con el fin de fortalecerse, se incorpora *energías instintivas primitivamente sexuales,* de suerte que más tarde puede llegar a *representar* una porción de la vida sexual. Un hombre podría consagrarse a la investigación científica con el mismo apasionamiento que pone otro en el amor, porque en aquél, realmente, la investigación habría sustituido al amor sexual. Y esto ha debido de ocurrir con la mayoría de las tendencias humanas: en cuanto alcanzan cierto grado de intensidad, deberían atribuirse a un refuerzo de tipo sexual, a la libido[1].

Los complejos sexuales existen en mayor o menor grado en todos los hombres y mujeres civilizados, y demuestran su existencia en una gran variedad de síntomas: en los olvidos, en los *lapsus calami* y en los *lapsus linguae,* en los ensueños diurnos y en los sueños nocturnos, en los delirios de la neurosis, y también (y es lo interesante para nosotros) en toda forma de actividad artística. El arte es uno de los medios que tenemos para derivar sobre símbolos —que se han hecho inofensivos merced a una estilización idealizada o «sublimación»— las obsesiones de origen sexual. El artista queda así protegido por su arte contra las asechanzas de la enfermedad mental, y por ello puede, en cierto modo, situársele a medio camino entre el individuo normal y el neurótico.

El psicoanálisis significa, sin duda, un gran paso hacia el conocimiento de las causas más profundas del comportamiento humano. Pero algunas de sus tesis o hipótesis no pueden admitirse sino con muchas reservas. Sobre al pansexualismo de Freud (en el que no ha sido seguido por muchos de sus discípulos) advirtamos que la represión no tiene sólo razones morales o sociales, y, sobre todo, que los impulsos reprimidos no son siempre sexuales. «El soldado

---

[1] S. FREUD, *Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (1910). Otras obras de Freud relacionadas con el arte: *Der Witz und seine Beziehungen zum Unwebussten* (Leipzig-Wien 1905; 2.ª ed. 1916); *Wahn und Träume in Jensens Gradiva* (Wien 1907; 2.ª ed. 1912); trad. esp.: *Obras completas* (Madrid Bibl. Nueva, 1948), 3 vols. Los ensayos estéticos de Freud han sido publicados también en un tomito de Alianza Editorial: *Psicoanálisis del arte* (Madrid 1970).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

valeroso reprime su instinto de conservación; el vanidoso, su avaricia, y casi todos los hombres, su voluntad de poder»[2].

Otro gran psiquiatra suizo, CARL GUSTAV JUNG (1875-1961), discípulo disidente de Freud, estudió la naturaleza de los complejos, dividiéndolos en dos clases: los *personales* (o *subconscientes*) y los primitivos y *universales* (que constituyen el *inconsciente* propiamente tal). Los complejos primitivos son los más profundos; son comunes a todos los hombres y ofrecen un aspecto de uniformidad impresionante no sólo en las tendencias que los constituyen, sino también en las imágenes o ideas por las cuales se manifiestan: *arquetipos* o símbolos del «inconsciente colectivo», que presentan estrechas relaciones con los modos del pensamiento mítico primitivo.

Los complejos que radican en el inconsciente de Freud son principalmente el complejo de *Edipo,* el de *mutilación* y el *narcisista*. Sobre esa zona de los complejos universales, cada hombre forma e injerta sus complejos *personales* (zona subconsciente de Jung) por asociaciones de ideas que son propias de cada uno, por los choques y experiencias traumáticas de la infancia. Esa vida profunda emerge al nivel de la conciencia en forma de *imágenes*. Ahora bien, la imagen es el lenguaje del arte. Por eso esa tendencia «representativa» de los complejos interesa grandemente a la estética. Según Freud, eso quiere decir que un acto o una imagen, un conjunto de actos o un sistema de ideas, pueden *simbolizar* actos o imágenes que habrían podido realizarse, pero que una especie de instancia regresiva, censura o super-yo ha impedido llegar a ser. Y eso es lo que explica el funcionamiento psicológico de la creación artística.

Freud se interesó desde el comienzo de sus investigaciones por los problemas de la creación artística. «Hay un camino de la fantasía de regreso hacia la realidad, y es el arte —dice en sus *Lecciones preliminares sobre psicoanálisis*—. El artista tiene una disposición introvertida y no está muy lejos de ser un neurótico. Es uno de los que está urgido por apetitos demasiado clamorosos... Así como cualquier otro con un anhelo insatisfecho se aparta de la realidad, y transfiere todos sus intereses y toda su libido a la creación de sus deseos en la vida de la fantasía... Un verdadero artista sabe cómo elaborar sus sueños diurnos de modo que pierdan esa nota personal que hiere los oídos ajenos y se hagan deleitables a los demás, sabe cómo modificarlos suficientemente para que no sea fácilmente perceptible su origen en las fuentes prohibidas... Cuando puede hacer esto, abre a los demás el camino de la conformidad y el consuelo de sus propias fuentes inconscientes de placer, y por ello obtiene su gratitud y admiracion»[3].

En *Delirios y sueños de la «Gradiva», de Jansen,* hace Freud una interesante interpretación de esta novela. Por una parte, el análisis le ofrece ocasión

---

[2] CHARLES LALO, *Notions d'Esthétique* (París 1952) p. 50.
[3] Cf. lec.23: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*.

para examinar los sueños que nunca fueron soñados por el artista, sino por sus personajes; a la luz de su *Interpretación de los sueños* y sobre los datos que ofrece la novela, busca el significado de los dos o tres sueños que tiene el protagonista, Norbert Hanold. Por otra parte, estudia los delirios que padece este personaje, y les va dando una interpretación a base de los datos biográficos y personales que comunica el autor. El relato se revela así como un estudio psiquiátrico que intuitivamente realizó el novelista; los delirios o alucinaciones de Hanold se disipan al fin, precisamente cuando los impulsos eróticos, que estaban reprimidos, pasan a realizarse por sus cauces normales. En *Un recuerdo de infancia de Leonardo de Vinci,* Freud interpreta el carácter y la obra del gran florentino a la luz de un recuerdo infantil: «Estando aún en la cuna, un buitre vino hacia mí y con la cola me golpeó varias veces entre los labios», sueño al que atribuye una significación sexual.

Como es sabido, Freud formó escuela. OTTO RANK dedicó un largo estudio al artista desde el punto de vista psicoanalítico[4]. El artista, según él, ocupa un lugar entre el soñador y el neurótico. Las variedades superiores de la creación artística —el dramaturgo, el filósofo y el fundador de religión— están más próximas al neurótico; las formas inferiores están más próximas al soñador. Pero lo que distingue profundamente al artista de ambos extremos es que, gracias a un especial tratamiento, a una «sublimación» de las manifestaciones de los instintos y conflictos personales, puede moldearlos en una forma que los haga aptos para el goce de los demás. Rank encuentra la noción central de la sublimación de la libido sobre todo en la poesía y en el drama. El poeta es el que sabe expresar ciertos conflictos humanos universales en una forma socialmente discernible. Estudia el complejo de Edipo en el drama y la mitología[5], y ve en esas «versiones» una especie de *cátarsis* para el mismo espectador.

CHARLES BAUDOUIN, otro psicoanalista francés, afirma: «El arte es, para el contemplador como para el creador, una realización imaginaria de deseos, y de deseos inconscientes». Baudouin sigue a Jung en su división de complejos *universales* y complejos *personales*. La comunicación entre el artista y el contemplador se realiza al nivel de los complejos universales. Esta tesis es fácilmente aceptable cuando se observa que para los hombres de todas las épocas siguen siendo «elocuentes» las obras de Shakespeare, de Vinci y de Goya, y que, en cambio, resultan mudas e ininteligibles las que han sido intentadas y elaboradas como derivativo de complejos personales (como ocurre con algunos engendros de muchos surrealistas). La razón del fracaso de éstos está en que se corta toda posibilidad de comunicación. El artista proyecta sus complejos *personales* en la obra, pero el contemplador sólo está preparado para ver proyectados los suyos propios. Los complejos personales de uno no coinciden

[4] *Der Künstler* (Wien 1907; 2.ª ed. 1918).

[5] *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Saga* (Leipzig 1912).

con los del otro. El artista se ha «descargado», pero se engaña si cree haber *transmitido* a otro esa carga. Según Baudouin, la comunicación sólo es posible a nivel de los complejos primitivos, comunes a todos. Esta comunicación será tanto más intensa cuanto los símbolos de la obra se hundan más en ese vasto fondo de donde surgen los grandes mitos, las imágenes ancestrales o arquetípicas de Jung[6].

Posteriormente se han ido publicando monografías que estudian a esa luz personajes y obras de los más grandes autores literarios: Dante, Shakespeare, Racine, Poe, Baudelaire, Mallarmé, etc. Destaca entre todas, con visión de conjunto y más sistemática, la obra de E. KRIS[7], valiosa interpretación psicoanalítica del proceso creador; y, más recientemente, un librito de JEAN-PAUL WEBER[8], en el que destaca el carácter universal de los hechos relativos a la infancia del artista, intentando una renovación de la estética psicoanalítica mediante la investigación de los «temas» individualmente característicos en la obra de arte, cuyo origen habría que buscar en los traumas de la edad infantil.

Críticamente, la teoría psicoanalítica merece respeto y estima por las interesantes aportaciones que implican sus análisis monográficos. Ha servido para ver con evidencia la insuficiencia de la razón para explicar aun la labor consciente del artista, la dependencia original del inconsciente del adulto respecto al período de la infancia y el influjo universal de los arquetipos. Pero no faltan serias objeciones al psicoanálisis como teoría y como método. Por proceder de terapeutas, orientados a un fin práctico absorbente —la curación de enfermos—, el psicoanálisis difícilmente puede llegar a una visión sintética de los problemas estéticos liberándose de la unilateralidad del psiquiatra, que sólo ve en las imágenes la proyección de un estado psíquico *morboso*[9].

Realizándose casi todos los análisis sobre artistas del pasado, y frecuentemente de un pasado bastante remoto, con razón se ha tachado de ilógico el procedimiento freudiano. Ningún psicoanalista consentiría en psicoanalizar a nadie por correspondencia. ¿No es algo parecido psicoanalizar a un autor

---

6 *Psychanalyse de l'art* (París 1929) p. 200; hay trad. esp.: *Psicoanálisis del arte* (Buenos Aires 1946).

7 ERNST KRIS, *Psychoanalytic Explorations in Art* (New York 1952); trad. esp.: *Psicoanálisis y arte* (Buenos Aires 1955).

8 *Psychologie de l'art* (París 1958).

9 Es interesante notar al respecto que las notables diferencias de pensamiento y de sistema que alejaron definitivamente a Jung de Freud nacieron o al menos se conformaron a base del tipo de clientela que acudía a cada uno de ellos. Investigando a sus enfermos (ya en la segunda mitad de la vida), «llegó Jung a una definición de la neurosis que suena insólita a los oídos médicos tradicionales: *Han perdido el sentido de la vida*. La lucha por el éxito profesional y social y por la satisfacción sexual ha perdido estímulo. Son temas desproblematizados, y, no obstante, la personalidad se siente angustiada. Jung se dio cuenta de que había que llenar aquel vacío con otra cosa que con el Edipo infantil» (*Prólogo* de Ramón Sarró a C. G. JUNG, *El yo y el inconsciente* 4.ª ed. [Barcelona 1964] p. 33).

desaparecido?[10] Por otra parte, si todo psicoanalista está convencido de que todos tenemos determinados complejos, ¿qué conocimiento verdaderamente fundamental aporta a la estética el probar que Shakespeare o Goya también los tenían? Los estudios psicoanalíticos sólo resultan probatorios para el que está convencido. En sí mismos, tales argumentos nos dejan en la simple conjetura, y se tiene la impresión de que, si no se distorsionan los hechos, al menos se escogen los datos que nos obligan a mirar en una sola dirección; los símbolos sólo resultan claros cuando se admite la hipótesis. «El vicio de esta teoría está en la exageración de un principio verdadero hasta un grado que linda con la absoluta erotomanía; su real mérito es el de ser una humilde contribución a nuestra comprensión de las formas del arte y del goce que procuran»[11]. La teoría psicoanalítica tendrá siempre el defecto de ser parcial en lo que tenga de exclusiva. El mismo Jung ha dicho que el psicoanálisis tiene una ingenua inconsciencia de sus límites, «que se manifiesta claramente, por ejemplo, en su modo de manosear las obras de arte»[12]. «Siendo nuestra naturaleza sexual sólo una faceta, aunque grande e importante, de la personalidad humana entendida como un todo, la satisfacción ideal del vasto conjunto de tendencias y emociones, normales y anormales, que la componen sólo puede constituir una variedad del fenómeno mayor y más universal de la simpatía artística»[13].

LA ESTÉTICA FORMALISTA Y LA CIENCIA DEL ARTE

Partiendo de la armonía subjetiva de Kant, Herbart había ya orientado la reflexión estética, como vimos, hacia el examen de las relaciones armónicas entre los elementos intuitivos de la obra de arte. Hanslick, en su obra sobre la música[1], había exigido que el oyente intentara penetrar en las intenciones del compositor observando y analizando el dibujo y la composición, dejando de lado los aspectos fisiológicos de las emociones musicales. Zimmermann había procurado establecer más firmemente aún el principio de la forma como conjunto de relaciones recíprocas entre los elementos buscando una gramática

---

[10] Esta objeción fue reconocida por el mismo Freud. En una carta a M. Leroy *(Descartes le philosophe au masque* I pp. 89ss) escribe: «En prenant connaissance de votre lettre me priant d'examiner quelques rêves de Descartes, mon premier sentiment fut una impression d'angoisse, car travailler sur des rêves sans pouvoir obtenir du rêveur lui-même des indications sur les relations qui peuvent les relier entre eux ou les rattacher au monde extérieur —et c'est bien le cas lorsqu'il s'agit des rêves de personnages historiques— ne donne, en règle générale, qu'un maigre résultat».

[11] Listowel, o.c., p. 157.

[12] *El yo y el inconsciente (Die Beziehungen zwischen den Ich und den Unbewussten)* 4 (Barcelona 1964) p. 74.

[13] Listowel, o.c., p. 158.

[1] *Vom musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst* (I zig 1854).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

estética. Pero ya dijimos que en Herbart y en Zimmermann quedaban excesivos residuos de idealismo.

El que puede ser considerado como iniciador de una «ciencia del arte» partiendo de los elementos objetivos de la obra artística fue GOTTFRIED SEMPER (1803-1879). Este arquitecto alemán pretendió que el arte debía estudiarse como un proceso evolutivo *(kunstwerden)* y que la tarea del esteta era el estudio empírico, genético y comparativo de todo ese proceso histórico, estudio que debía culminar en la determinación de algunos pocos tipos o formas universales y de sus múltiples causas y condiciones. Era de nuevo la defensa del método inductivo, aplicado esta vez no a la vivencia estética, sino a las obras del arte. Semper propone este programa para las artes plásticas, y de manera satisfactoria sólo lo pudo realizar en las artes menores, estudiando las técnicas empleadas desde las primeras realizaciones históricas (armas, tejidos, utensilios, joyas) hasta las formas superiores, examinando en cada época los *tipos,* el *material,* la *técnica* y la finalidad práctica. Semper es, pues, no sólo el iniciador de la «ciencia del arte», sino también, en cierto modo, de las teorías funcionalista y estructuralista de hoy[2].

Otro esteta de la misma tendencia y de mayor influencia aún, que ciñó su estudio a las artes plásticas, fue KONRAD FIEDLER (1841-1895). Partiendo de la distinción entre percepción objetiva y percepción subjetiva, iniciada en Kant y puesta ahora en boga desde que los experimentalistas descubrieran la importancia de la *asociación* y la diferencia entre sensación y apercepción, Fiedler intentó precisar los caracteres propios de la visión del artista[3]. Según él, el artista se interesa fundamentalmente por la experiencia inmediata, intuitiva. Para el artista, el mundo es sólo apariencia perceptiva, y la obra de arte es expresión directa de este peculiar estado de conciencia. Lo que guía al artista es el interés de la visión: *Das Interesse des Auges*. Además, eliminando de golpe todo lo que de emocional tiene el arte, todo lo que los estetas de la endopatía encontraban en la experiencia artística, Fiedler ponía de relieve el carácter activo del arte, que él compara a la actividad del lenguaje. El arte comienza allí donde concluye la simple percepción. El artista no se distingue de los demás tanto por una específica aptitud perceptiva cuanto por el don especial de pasar inmediatamente de la percepción a la expresión intuitiva que se da en la acción misma creadora; de modo que el proceso espiritual y el proceso material se identifican de hecho en la acción creadora del artista. Esta teoría, que se ha llamado también de la «pura visibilidad» *(Sichtbarkeit),* afirma la

---

[2] G. SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik* (München 1860) 2 vols.; *Uber Baustile* (1869), *Bauten. Entwürfe und Skizzen* (Berlín 1881), *Kleine Schriften* (Berlín 1884). Sobre Semper véase H. QUITZSCH, *Die ästhetische Anschauungen G. Semper* (Berlín 1962).

[3] *Über die Beurteilung von Werden der bildenden Kunst* (Leipzig 1876); *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (Leipzig 1887). Los escritos de Fiedler fueron recopilados y publicados a su muerte con el título de *Schriften über Kunst* (München 1913-14) 2 vols.

necesidad de fundar el juicio sobre la obra artística en los elementos formales y en los valores estilísticos; en ella radica todo el movimiento formalista en sentido moderno[4].

El escultor HILDEBRAND (1847-1921) desarrolló las ideas de Fiedler aplicándolas a la escultura, enunciando leyes unificadoras: la visión *óptica* y la visión *táctil*[5]. Más tarde, el crítico e historiador del arte BERNARD BERENSON (1864-1959) se convertiría en célebre divulgador de esta teoría, empleando en sus investigaciones sobre pintores italianos la doctrina de los «valores táctiles». ALOIS RIEGL (1858-1905), creador de una escuela en Viena, reemplazó los principios «materiales» de Semper por principios «formales» que implicaban la necesidad de una determinada evolución de las formas, una especie de «voluntad artística» *(Kunstwollen)* objetivada y como inmanente al arte mismo. Esta «voluntad», orientándola alternativamente hacia lo orgánico o lo inorgánico, hacia la reproducción de la cosa o del espacio, hacia la visión táctil o la visión óptica, determina la evolución histórica del arte[6]. El suizo H. WÖLFFLIN (1864-1945), discípulo de Volkelt, influenciado luego por las obras de Fiedler y de Hildebrand, entró en la corriente formalista, buscando una explicación de la historia del arte al menos en lo que atañe a las formas clásicas y barrocas, y hallando para ello cinco principios bipolares, cuyo desarrollo haría posible una «historia del arte sin nombres»[7]. AUGUST SCHMARSOW (1853-1936) vio en la actividad creadora del artista uno de los modos que el hombre tiene para relacionarse con el universo. Esa actividad es para él un aumento de energía vital. Las correspondencias ofrecidas por su propio organismo las reconoce el hombre en los objetos del arte, donde ve realizadas ciertas leyes coincidentes con las leyes objetivas de la estética clásica: la *simetría,* proveniente de la sensación de nuestros dos brazos; la *proporción,* procedente de la percepción del eje vertical de nuestro cuerpo, y el *ritmo,* que tiene su origen en la ejecución de los movimientos. De esta manera, Schmarsow parece fundir en una sola teoría los principios de la teoría de la *visibilidad* y los de la *Einfühlung*[8]. W. WORRINGER (n. 1881) se opone al psicologismo de Schmarsow, volviendo al objetivismo formalista de Riegl. Según él, lo orgánico pertenece al dominio de la realidad; el arte, a la actividad ideal; el

---

4 Sobre Fiedler véase: A BANFI, *Sugli «Aforismi sull'arte» di K. F.,* en *Filosofia dell'Arte* (Roma) pp. 269-300; B. CROCE, *Teoria dell'arte come pura visibilità,* en *Storia dell'Estetica per saggi* (Bari 1924).

5 *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (Strasburg 1893).

6 *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Wien 1893); *Spätrömische Kunstindustrie* (Wien 1901); *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (Rom 1908).

7 *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (München 1915); trad. esp. *Conceptos fundamentales de la historia del arte* 4.ª ed. (Madrid, Espasa-Calpe, 1961).

8 *Beiträge zur Aesthetik der bildenden Kunst* (Leipzig 1896-99) 3 vols.; *Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten* (Leipzig 1903); *Grunbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang wom Altertum zum Mittelalter* (Leipzig-Berlín 1905).

desenvolvimiento histórico del arte obedece a una especie de dialéctica entre lo orgánico y lo tectónico; lo decisivo en cada momento es la «voluntad» del artista[9].

Fundadores de la «ciencia del arte» han sido llamados Emil Utitz y Max Dessoir, dos estetas alemanes que, aunque incluidos en este capítulo por sus evidentes conexiones con los estetas de la forma, están lejos de la teoría fiedleriana de la «pura visibilidad», ya que para ellos el arte no es *pura forma,* sino forma henchida de significación, de sentimiento y de valores. El interés que el arte presenta recae menos en la forma artística misma que en el sentido que esa forma adquiere para la vida del hombre. Antes que ellos, la *Estética* de J. COHN[10] había concebido el arte como una fusión de forma *(Gestaltung)* y de expresión *(Ausdruck),* dos aspectos esenciales a la obra de arte que sólo pueden ser separados por un análisis que está fuera de la experiencia estética.

EMIL UTITZ (1883-1956) pretende que, al lado de la *estética* como filosofía de los fenómenos estéticos, debe ponerse la *ciencia general del arte,* ciencia o filosofía que, con carácter general, abarque los valores estéticos, sociológicos, éticos, intelectuales y metafísicos del mundo artístico[11]. Según él, el puro esteta, frente a la obra artística, no puede dar sino una impresión inexacta e incompleta, por carecer de base para juzgarla. El arte tiene infinidad de aspectos que no pertenecen a la estética, aunque es verdad que el valor estético (discernible objetivamente, por ser forma de un sentimiento, y subjetivamente, por el desinterés) es el valor principal del arte y que su cualidad más pura es la belleza. Las categorías o modalidades de lo bello se refieren a la moral más que a la estética. Utitz no parece darse cuenta de que en el interior del arte, si el estudioso tiene que hacer una selección para no estudiar sino lo que tiene valor específicamente *artístico,* necesita acudir a criterios de la *estética.* Dicho de otro modo, la *estética* y la *ciencia del arte,* tal como él las concibe, pueden no coincidir adecuadamente, pero no pueden prescindirse mutuamente, y, en definitiva, ambas deben integrarse en las fronteras de una ciencia general estética[12].

---

[9] *Abstraktion und Einfühlung* (München 1908); trad. esp. *Abstracción y naturaleza* (México 1953); *Formprobleme der Gotik* (München 1922); trad. esp.: *La esencia del arte gótico* (Madrid 1925): *Aegyptische Kunst* (1926); trad. esp.: *El arte egipcio* (Madrid 1927); *Fragen und Gegenfragen. Schriften zum Kunstproblem* (München 1956); trad. esp.: *El arte y sus interrogantes* (Buenos Aires 1959).

[10] *Allgemeine Aesthetick* (Leipzig 1901).

[11] *Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten* (Halle 1911); *Grundlegung der algemeinen Kunstwissenschaft* (Stuttgart 1914-20) 2 vols.; *Aesthetik* (Berlín 1923); *Geschichte der Aesthetik* (Berlín 1923).

[12] En estudios sobre la obra de arte y el artista (*Die Gegenständlichkeit des Kunstwerkes* [1917]; *Der Künstler* [1925]), Utitz sostiene que no hay que buscar nada «detrás, o delante, o encima de una obra de arte», sino que hay que concentrarse en la obra, y que el artista aclara el sentido de su experiencia *(Erlebnis)* por su creación, así como otros lo hacen por el conocimiento, la acción o la religión.

Max Dessoir (1867-1947) se sitúa en análoga posición[13]. Fundó en 1906 la primera revista de cuestiones estéticas —*(Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft—,* que en su mismo título expresa la intención de separar los dos campos; el de la *estética,* con referencia a los hechos estéticos y a la belleza en sentido clásico, y la *ciencia del arte,* que estudia todas las manifestaciones del arte y todas las implicaciones de valor humano, religioso, moral y social que posee el arte de todos los pueblos, contengan o no contengan *belleza*. Esta concepción de la ciencia del arte (algo teñida del escepticismo de Max Dessoir) tenía la ventaja de aportar a los estudios estéticos un objetivismo que garantizaba al objeto la existencia de un valor independiente. Para Dessoir, la creación artística era un proceso psicológico con diversas fases: la actitud creadora del artista, los esbozos y la ejecución; en suma, una visión del arte lo más opuesta al intuicionismo de B. Croce.

Richard Hamann (n. 1879) insistió también en la separación de límites entre lo estético y lo artístico[14]. El arte tiene un plurifinalismo, por el que evidentemente no puede quedar encerrado en la *estética*. Es verdad que hay un arte pura y exclusivamente estético, pero también hay artes —la decoración, las artes publicitarias, etc.— que no tienen el carácter personalista que tiene el arte puro; predominan entonces los elementos formales. Por otra parte, la *estética* no se identifica con la belleza; la actitud estética es posible aun ante objetos no bellos y puede darse fuera del arte, lo mismo ante la naturaleza que en medio de la vida[15].

No obstante el carácter marcadamente psicologista de sus investigaciones, Richard Müller-Freienfels (1882-1949) fue un esteta muy apreciado por los promotores de la ciencia del arte. Müller-Freienfels quiere situar el arte dentro de una psicología general[16]. Parte de la distinción entre valores *intrínsecos* o propios *(Eigenwerte),* valores *intermediarios (Mittelwerte)* y valores *mixtos (Mischwerte)*. La estética es un vasto dominio en el que entran la ciencia y la moral como valores *mixtos*. Entre los valores puros, desinteresados e independientes están solamente el *arte* y el *juego*. El arte lo define como «creación de formas»; pero, una vez definido así, Müller-Freienfels lo estudia como «impresión estética», como intensificación de la conciencia, en sentido tanto activo como contemplativo. Principio básico en la explicación del arte es el psico-fi-

---

[13] *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Stuttgart 1906); *Beiträge zur allgemeine Kunstwissenschaft* (Stuttgart 1929).

[14] *Aesthetik* (Leipzig 1911); *Kunst und Kultur der Gegenwart* (1922); *Aufsätze über Aesthetik* (Marburg 1948).

[15] En el ámbito anglosajón de principios de siglo, G. L. Raymond (1839-1929), el esteta más distinguido e importante de los Estados Unidos antes de Dewey, puede ser clasificado dentro de los defensores de la *Ciencia del arte* por su extensa obra *Esentials of Aesthetics* (New York 1909): El arte es una «representación» de la naturaleza con dos vertientes esenciales significación y forma.

[16] *Psychologie der Kunst* (Leipzig 1912-13) 3 vols.; *Erziehung zur Kunst* (1925); *Psychologie der Musik* (1936).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

siológico, el de la economía vital. El autor habla de principios objetivos, como el de la *armonía* y el *ritmo;* pero la razón del placer estético se concreta, en definitiva, en una reacción psico-fisiológica correspondiente a la ley del mínimo esfuerzo. Por eso Müller-Freienfels es difícilmente clasificable, ya que en su obra parece intentar, sin quererlo y sin conseguirlo, una síntesis de todas las tendencias: psicológica, fisiológica, formalista y racionalista.

La separación entre *estética general* y *ciencia del arte* fue, al menos, beneficiosa, en cuanto hizo más acuciantes ciertas cuestiones que deben ser fundamentales en nuestra disciplina; relaciones entre lo bello y lo estético y entre la belleza y el arte, el problema de la estética como ciencia descriptiva y ciencia normativa, etc. Tanto Dessoir como Utitz reprochaban a la estética la pretensión de interpretar el arte estrechamente según cánones clásicos, sin darse cuenta de que ellos, a su vez, interpretaban lo estético y su concepto clave —la belleza— exclusivamente de una manera clásica y que tenían una concepción de la estética más estrecha que la de sus adversarios respecto al arte. Por lo demás, la severa crítica que de ellos hacía Volkelt estaba justificada: los aspectos subjetivo y objetivo de las realidades estéticas son inseparables si se les quiere estudiar adecuadamente; a cada problema subjetivo corresponde uno objetivo, y viceversa. «Una estética subjetiva, centrada en el yo, debe completarse con una estética objetiva interesada primordialmente por el objeto material; esta última no está, en modo alguno, en oposición a la investigación puramente psicológica, sino verdaderamente rodeada por ella[17].

En España, las dos figuras más ilustres del pensamiento estético en la primera mitad del siglo, Ortega y Eugenio d'Ors, han adoptado preferentemente los puntos de vista del formalismo artístico. Abierto a todas las tendencias culturales de su siglo, ORTECA Y GASSET (1887-1955), ya desde su juventud, procuró integrar la estética en su pensamiento filosófico[18]. En algunos de sus escritos juveniles hay ya ciertas gotas de fenomenología: ¿En qué consiste —se pregunta en *Estética en el tranvía*— «este fenómeno psicológico que podríamos denominar cálculo de la belleza femenina?» En esa primera época de su vida, el arte era para Ortega algo profundamente humano, trascendente y hasta, en cierto modo, «comprometido». En *Poesía nueva, poesía vieja* afirma la radicación del arte en la vida y lamenta que la poesía sea para muchos escritores una evasión; el arte es «una operación espiritual tan necesaria como la reacción religiosa y la reacción científica». El neokantismo difuso de principios de este siglo en algunos sectores de la filosofía centroeuropea y

---

[17] J. VOLKET, *System der Aesthetik* I pp. 13-23; cf. también *Das ästhetische Bewusstsein* pp. 1-16.

[18] Las ideas estéticas de Ortega fueron desgranándose al filo de los años en artículos de periódico: *Poesía nueva, poesía vieja* (1906); *Las fuentecitas de Nuremberga* (1906); *Adán en el paraíso* (1910); *Arte de este mundo y del otro* (1911); *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1914); *Estética en el tranvía* (1916), etc.; y especialmente en dos ensayos importantes: *La deshumanización del arte* (1925) y *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950).

quizá el influjo tardío de Hermann Cohen, cuyas lecciones de estética[19] había seguido en 1907, hicieron que Ortega se inclinara a valorar preferentemente el aspecto formal del lenguaje artístico. Hacia 1921 aparece en sus escritos esta afirmación del valor autárquico e intrascendente del arte: «¿No es a todas luces monstruoso —dice a propósito de Wagner— esperar tanto de los sonidos concertados? ¿Puede un director de orquesta dirigir el corazón humano, la sociedad y la historia?» En la *Deshumanización del arte* es donde la concepción formalista del arte se agudiza, hasta el punto que nos asalta la pregunta: En este ensayo, ¿pretende Ortega exponer una estética objetiva o explicar el arte contemporáneo? Pero desde el punto de vista de su doctrina «perspectivista», puede decirse que responder a un término de este interrogante es también responder al otro. Definitivamente, la estética orteguiana se concreta en un formalismo teñido de vitalismo y de sentido historicista. Su raciovitalismo ilumina las dos vertientes de la belleza: lo objetivo y lo subjetivo («lo biológico y lo espiritual»). Frente a toda clase de idealismos (dieciochescos o neokantianos), Ortega prefiere ahora las ideas de Dilthey, de Simmel, de Spengler y de Worringer, para quien lo decisivo en arte es lo que el artista ha «querido» hacer. Ortega concibe la obra artística como organismo autárquico, como recinto hermético y mundo metafórico *(metáfora y deformación* son dos instrumentos capitales en la estética orteguiana), independiente del mundo real y de los valores extraestéticos. El arte, juego y diversión intrascendente, tiende a ser antiemocional y aséptico[20].

En la misma tendencia formalista debe situarse, al menos en gran parte, la obra llena de sugerencias de EUGENIO D'ORS (1882-1954), cuya filosofía parte de la percepción de la *potencia* del yo en pugna colonizadora con la *resistencia* del objeto, ambos integrados en un movimiento dialéctico o dialógico que nunca debe disolverse en extremismos exclusivos. El campo explorable para el filósofo es, según D'Ors, esa interacción entre potencia y resistencia, que él llama *poética* cuando la primera gana la partida, y *patética* cuando predomina la segunda[21]. Adquirir conciencia de la inexcusable trabazón entre el objeto y el yo, entre el ser y el conocer, entre la metafísica y la lógica, es el verdadero *secreto de la filosofía,* que procede no apoyándose en unos principios básicos, estáticos y aislados, sino con un movimiento circular, en que todos son progresos interrelacionados y mutuamente dependientes y en que toda afirmación está grávida de la afirmación siguiente.

Puede decirse que todo el pensamiento dorsiano constituye un acercamiento *estético* a lo real por ser, como él lo ha definido, pensamiento *figurativo* e *irónico; figurativo,* en cuanto ordenado, íntegramente jerarquizado y coheren-

---

[19] *Aesthetik des reinen Gefühls* (Berlín 1912), 2 vols.

[20] Sobre la estética de Ortega véase L. LIVINGTONE, *Ortega y Gasset's Philosophy of Art:* PMLA 67 (1952) 609-954; L. GIUSSO, *L'estetica di Ortega:* Il Pensiero Critico n. 9-10, octubre 1954; E. LAFUENTE FERRARI, *Ortega y las artes visuales* (Madrid 1971).

[21] *El secreto de la filosofía* (Barcelona 1947) p. 160.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

te; *irónico,* en el sentido de flexible, cumulativo, progresivamente perfectivo, y por tener en el *orden* su categoría fundamental. El orden debe entenderse aquí en sentido dinámico, lo mismo como principio de estructuración de los entes reales y raíz de su inteligibilidad que como acto de *dominio* o inserción creadora del espíritu en la materia, a todos los niveles: actividad co-creadora que, por tanto, es objeto propio de la *poética*. «En un principio era el *orden* versión estética —puesto que la unidad en la variedad constituye la «armonía viviente» con que se define la belleza— tan alejada del puro racionalismo del *logos* como de la disolvente embriaguez pánica de la *praxis*»[22]. Ese orden y esa belleza no pueden concebirse como algo puramente racional, «porque el orden tiene razones que la razón no conoce»; ni como algo simplemente objetivo, porque no es algo *estructural,* sino algo *funcional*. D'Ors sustituye a los principios de no-contradicción y de identidad con el principio de *figuración* y *función exigida*, y al principio estético de la *forma,* con el principio de la *energía estructurante*.

Esta visión integradora, analéctica y dinámica de lo real lleva a D'Ors a concebir el arte, en el curso del tiempo, como una lucha dialéctica de «eones» o «constantes históricas»; de ese pensamiento nació su original interpretación de *lo barroco*[23] como conjunto de dominantes *estructurantes* y espirituales más que *formales,* que se manifiestan creadoramente no sólo en el arte, sino en la filosofía, en la política, en las costumbres, en todos los modos de expresión cultural, y hasta en la naturaleza; y que debe concebirse actuando dialécticamente con otra *constante:* el «eón clásico».

En Inglaterra, ROGER E. FRY[24] (1866-1934) y CLIVE BELL[25] (n. 1881) se han caracterizado por su insistencia en considerar los elementos *representativos* de la obra artística como no-estéticos, aunque ninguno de ellos pretende que el arte esté desconectado de las emociones de la vida y de las experiencias del hombre. El *valor* de una pintura reside ciertamente en la emoción suscitada por la contemplación de las relaciones espaciales establecidas entre las formas plásticas. La crítica debe atender sólo «a las líneas y colores, a sus relaciones, a sus cantidades y cualidades»[26]. En sus propias críticas de pintura, las evaluaciones dependían únicamente de dichos criterios formales.

Posteriormente, HARALD OSBORNE[27] ha pretendido derivar de la reflexión estética sólo ciertos criterios generales que le ayuden empíricamente en la crítica artística, oponiéndose a toda concepción metafísica de la belleza y del arte. Su estética puede definirse como un formalismo derivado de la

---

22 *Ibid*., p. 35.

23 *Lo barroco* (Madrid, Aguilar, 1944).

24 *Vision and Design* (London 1920); *The Hogarth Essays* (London 1924); *Transformations* (London 1926).

25 *Art* (New York 1914); *Since Cézanne* (London 1922).

26 CC. BELL, *Art* sec.1 c.1.

27 *Theory of Beauty* (London 1952); *Aesthetics and Criticism* (London 1955).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Gestalpsychologie. Ha definido la belleza como «la propiedad de ser una unidad orgánica para la percepción. Cuanto mayor sea la complejidad y la organicidad del conjunto, tanto mayor es la belleza»[28]. Para ello se requiere que los elementos del conjunto cambien cualitativamente cuando se les abstrae del conjunto al que pertenecen y que éste sea percibido como objeto de una conciencia intuitiva directa. La obra de arte puede definirse, según esto, como una «complex configurational unity».

El italiano Luigi Pareyson, director de la *Rivista di Estetica,* y a quien volveremos a citar en estas páginas sobre todo a propósito de la *interpretación* de la obra artística, puede ser también clasificado en el grupo de los estetas formalistas. La belleza se debe a la *forma*. En el mundo de lo moral y de lo intelectual, lo mismo que en el terreno de lo espiritual o de lo práctico, es bello todo lo que tiene perfección, funcionalidad, bondad óntica; es decir, *forma*. Lo que especifica al arte creador de las demás actividades formativas es el ser *pura formatividad*. El arte forma *por formar.* El arte es producción y realización en sentido eminente, intensivo, absoluto; es la autonomía del proceso formativo[29]. El arte es la forma que encuentra la memoria de su proceso, dice Morpurgo resumiendo a Pareyson. Mientras que la perfección del organismo resplandece en un bello objeto, el objeto artístico es un organismo en el cual trasparece la actividad formativa que lo ha producido[30].

A todos estos autores y a otros ensayistas que, como André Malraux, acentúan el aspecto demiúrgico de la producción artística, y cuyas ideas no es fácil resumir en pocas líneas, puede objetárseles frecuentemente su olvido del contenido *humano* del arte y su dimensión esencialmente autoexpresiva. Algunos de ellos, exponiendo brillantemente el dinamismo evolutivo de las formas (como Wölfflin, Focillon, E. d'Ors, etc.) o estudiando tal proceso como reflejo de un espíritu cambiante (como Dvorák, Weisbach, Panoisky, etc.), merecen nuestra atención más como filósofos de la historia que como filósofos del arte.

ESTÉTICA SOCIOLÓGICA

Aunque en los escritos de algunos pensadores del siglo XVIII no faltan apuntes sociológicos sobre el gusto, el genio y la creación artística, la importancia de la relación *arte-sociedad* como problema estético no se hizo patente hasta mediado el siglo XIX. Herbart había ya llamado al arte «vínculo de la sociedad». Con el advenimiento de la era industrial, los aspectos sociológicos

---

[28] *Theory of Beauty* pp. 21ss.

[29] Sus principales obras, además de los abundantes ensayos que ha publicado en su *Rivista* y otros trabajos que citaremos más adelante son: *Estetica. Teoria della formatività* (Torino 1954); *I Problemi attuali dell'Estetica,* en *Momenti e Problemi*... IV pp. 1805-1967.

[30] Morpurgo-tagliabue, *L'Esthétique contemporaine* p. 545.

empiezan a pasar al primer plano en todos los sectores de la cultura. La sociología del arte es hoy un tema apasionante.

En otro lugar hemos recordado a JOHN RUSKIN (1809-1900), temperamento artístico, impresionable y voluble, que debe llamarse más poeta que filósofo de la estética. Sus ideas se amalgaman en un vago sistema religioso-social que va variando al filo de los acontecimientos históricos. De un naturismo místico[1] pasó a un socialismo utópico. Medievalista romántico, favoreció la introducción del neogótico, que, según él, debía inspirar no sólo un nuevo sentido de la belleza, sino también las virtudes de aquella gloriosa época medieval: libertad, audacia, energía, generosidad. Ruskin condena la doctrina del arte por el arte. El arte debe traducir la esencia moral de las cosas. Este moralismo le inspiró varios de sus hermosos libros y le llevó a comprometer al arte en preocupaciones profundamente sociales. «El arte de un pueblo es el exponente de sus virtudes políticas y sociales». En sus últimos años, Ruskin entró en liza contra el capitalismo, pretendiendo que hay que reformar la sociedad, y para ello hay que reformar el arte. Mantuvo una campaña tenaz contra la industrialización en la producción humana. Nadie ha hablado tan bellamente sobre la lucha con el material, sobre la fidelidad a la técnica empleada, sobre la excelsa tarea del artesano, que, al considerar su trabajo como un compromiso moral, está en la más apta disposición para crear la belleza de la forma.

WILLIAM MORRIS (1834-1896), discípulo de Ruskin; abandonó con el tiempo la fe religiosa y todo misticismo trascendente. Odió la civilización moderna, industrial y capitalista, y luchó contra la alienación del trabajo. Según él, el hombre, naturalmente artista, creará objetos bellos mientras no se sienta encadenado por el sistema industrial. Aunque le es difícil conciliar su idealismo ético con su ideario marxista, Morris imagina la utopía de una comunidad humana socialista en la que el arte se identifique con el trabajo en un gozo creador *(joy in labour)*[2].

El positivismo de la época llevó a HIPÓLITO TAINE (1828-1893) a concebir la filosofia del arte como una botánica de la producción humana, y al arte como un producto en el que la sociedad ejerce una causalidad parcial, pero inmediata. La belleza es lo característico, y el artista tiene la misión de revelar y presentar como «dominador» un rasgo esencial que en los seres naturales es rasgo «dominante», pero que no se muestra tan destacado por oposición de otros factores. Lo que importa saber es que tanto «las producciones del espíritu humano como las de la naturaleza viviente no se explican sino por su *medio*»[3]. En su *Filosofía del arte* —que corresponde a los cursos dados a lo

---

[1] «Creed que todo lo que Dios ha hecho es bello y que todo lo que enseña la naturaleza es verdad». La belleza es «la firma de Dios sobre las cosas». «Todo arte es adoración».

[2] Las principales obras de W. Morris son: *Hopes and Fears for Art* (London 1878-81); *Lectures on Art and Industry* (1881-94), *Architecture, Industry and Wealth* (1884-92); *Lectures on Socialism* (1883-1894); *Signs of Change* (1885-87).

[3] *Philosophie de l'Art* (París 1865; 5.ª ed. 1895) t.1 p. 11.

largo de varios años—, Taine atribuye, al principio, el influjo más determinante al *medio físico* (situación geográfica y humana, relieve terrestre, corrientes fluviales, subsuelo, clima, flora y fauna, vivienda, vestido, condiciones de trabajo, etc.) y al *medio social;* luego, en la exposición histórica que desarrolla sobre la pintura italiana y la flamenca y sobre la escultura griega, añade otros factores: la *raza,* el *momento* y las *instituciones*. No obstante ciertas formulaciones desacertadas[4], no parece que Taine pretendiera radicar en el factor social la génesis de la obra artística, sino solamente sus diferenciaciones estilísticas en el tiempo y en el espacio.

En otro esteta positivista de la época, J. M. Guyau, confluyen la corriente fisiologista anglosajona[5] y la tendencia sociológica, en una síntesis que anuncia posiciones estéticas de nuestro tiempo y encierra una crítica contra la alienación que al hombre acarrea la sociedad moderna. En una obra póstuma intenta rehabilitar su primera concepción hedonista y vitalista del arte, destacando en ella su dimensión de solidaridad humana y evitando el naturalismo mecanicista de Taine: El arte nos da el sentimiento de la vida más intensa y más expansiva, más individual y más social[6]. El artista trabaja sobre las ideas y sentimientos de su época; tal es su materia; la materia condiciona la forma. «No obstante, no la produce ni la impone *enteramente*. La señal del genio es precisamente el hallar una forma nueva que el conocimiento de la materia dada no hubiera hecho prever»[7]. El genio, condicionado por la sociedad y dotado de un poder supranormal de sociabilidad, es capaz de crear un nuevo medio social. La protesta contra una civilización deshumanizante toma en Guyau la forma de un acuerdo entre la teoría sociológica y la teoría naturalista que busca las raíces de la actividad creadora en la satisfacción de impulsos vitales, y que reaparecerá en este siglo en algunas modalidades del naturalismo americano.

El estudio de la psicología de los pueblos[8] había ya enseñado a Wundt que el arte, junto con el lenguaje, el mito y la religión, son el medio que para expresarse tiene el espíritu de un pueblo. Intermedio entre el lenguaje y el mito, el arte da forma a los contenidos del mito, y esta forma es fija y permanente frente a la transitoriedad del lenguaje. Con un método genético, Ernest Grosse (1862-1927) había destacado la parte esencial que toca a la sociedad en la producción artística; pero prevenía contra la simplificación excesiva con que las tesis sociológicas de Taine y de Guyau concebían el problema, exigiendo, como labor previa, el acopio y ordenamiento de los datos aportados por la etnografía y la etnología[9]. La estética debería incluir, por un lado, el estudio

---

[4] «L'oeuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des moeurs environnantes» (*Ibid*., I p. 55).

[5] Cf. *supra* pp. 167ss.

[6] *El arte desde el punto de vista sociológico* (Madrid 1931) pp. 117-141.

[7] *Ibid*., p. 87.

[8] Cf. *supra* p. 161 nt. 3.

[9] *Die Anfänge der Kunst* (Leipzig 1894); *Kunstwissenschaftliche Studien* (Tübingen 1900).

de la influencia ejercida por la materia empleada (tesis de G. Semper), y, por otro, el examen de las fuerzas psicológicas, sociales, climáticas, geográficas y culturales, y posteriormente, el de los efectos del arte en los individuos y en los pueblos. Casi simultáneamente, el finlandés Y. HIRN (1870-1952) estudiaba los orígenes del arte en su aspecto psicológico y sociológico, concluyendo que el impulso estético es, a la vez, individual y social[10].

Sin duda por influjo del socialismo político reinante, de entre todos los factores no individuales que habían sido investigados en las postrimerías del XIX (la raza, el clima, la geografía, la historia nacional, la religión, la sociedad...), fue este factor estrictamente social el más reconocido y estudiado por los filósofos de nuestro siglo. El examen que de la teoría experimental de Fechner hizo CHARLES LALO (1877-1953) terminaba con una afirmación de la decisiva importancia del factor sociológico: «El verdadero *umbral* estético es un hecho social»[11]. Su tesis desde entonces se va perfilando y completando, sin caer en ningún extremismo radical. El placer estético es específico (contra el hedonismo indiscriminado de Fechner), es una clase especial de deleite nacido de la satisfacción de una exigencia técnica organizada y disciplinada por la sociedad[12]. Lalo ha estudiado minuciosamente el influjo que en el arte ejercen los condicionamientos de orden social, en sí mismos anestéticos (trabajo, retribución, instituciones, familia, sistema político, guerras, religión...); los factores psicológicos no son sino *virtualidades* artísticas mientras el factor social no los haya convertido en realidades estéticas. La influencia del arte y la sociedad es mutua. El arte es individual y social al mismo tiempo. La obra del genio es el fruto de un individuo, pero de un individuo socializado[13].

ROGER BASTIDE (1898-1974) ha distinguido también las dos caras del problema: el influjo de la sociedad en el origen y desenvolvimiento del arte (sociología del productor, del consumidor y del aficionado) y la función (conservadora o innovadora) que los diversos grupos sociales desempeñan en el arte; y luego la influencia del arte sobre la sociedad, es decir, los resultados en la conciencia colectiva, en las relaciones sociales y en sus instituciones (ritos, símbolos, costumbres, etc.)[14].

Más que ningún otro esteta de este grupo, HERBERT READ (1893-1968) ha expuesto las relaciones *arte-sociedad* con carácter simplemente empírico y descriptivo. Filosóficamente ecléctico, podría clasificársele como adscrito al formalismo de Fiedler o al intuicionismo de Croce. Según él, en los productos del arte humano podemos ver la *forma estética* (forma abstracta) o la *expre-*

---

10 *The Origins of Art* (London 1900).

11 *L'Esthétique experimentale contemporaine* (París 1908) p. 168.

12 *Ibid.*, p. 169.

13 De Charles Lalo cf. sobre todo: *L'art et la vie sociale* (París 1921); *L'art loin de la vie* (París 1939); *L'art près de la vie* (1946); *Les grandes évasions esthétiques* (París 1947); *Introd. à l'Esthétique* (1925); *Esthétique* (1927); *L'art et la morale* (1922).

14 *Art e sociedade* (São Paolo 1945); hay trad. esp.: *Arte y sociedad* (México 1948).

sión artística (con contenido emocional). El factor expresivo es individual; en cambio, el sentido *estético* tiene un valor colectivo y social. Para Read, la experiencia estética es un factor esencial en la existencia humana, sobre todo si se le confronta con la experiencia científica o filosófica. Read ha consagrado diversos trabajos a exponer la génesis y desarrollo «social» del arte: la relación entre las estructuras comunitarias y las formas artísticas en varios períodos históricos, de pueblos primitivos y de pueblos civilizados, destacando siempre la función del arte como factor de educación. Su interés recae frecuentemente más sobre el aspecto psicológico (y aun freudiano) que sobre el sociológico; y, en todo caso, tiene empeño de que quede a salvo el carácter autónomo, intuitivo y personal de la creación artística[15].

Pierre Francastel (1900-1970) ha publicado obras meritísimas de investigación, orientándose siempre hacia un análisis del medio en el cual crece y trabaja el artista y hacia el destino que tiene el mensaje encerrado en la obra. Francastel se ha dedicado al estudio de las artes figurativas, y sus monografías, fundamentadas en análisis estructurales, ofrecen un material insustituible para posteriores trabajos de síntesis sobre sociología del arte[16].

El esteta italiano Ugo Spirito ha dedicado también un serio trabajo al estudio de la «función social del arte». Según él, el artista es hombre en cuanto es miembro de una sociedad, de modo que su creación está en relación con tal sociedad, y no puede comprenderse fuera de ese ámbito. El arte es social en sentido genérico y abstracto, y lo es también en sentido concreto e individualizado. La concepción del arte por el arte (en este sentido «social») es radicalmente ilusoria. La idea de una pretendida «pureza» del arte se ha mantenido en determinada época (principios de nuestro siglo), porque respondía a la metafísica de los artistas de ese tiempo; pero ahora está en crisis al hundirse la metafísica que la informaba[17].

Otros muchos investigadores (N. Abbagnano, J. Duvignaud, etc.) han desarrollado ideas parecidas. La concepción sociológica del arte ofrece un campo vastísimo a la investigación y está destinada a aportar materiales utilísimos para una futura filosofía del arte y de su historia; pero toda teoría de este orden que pretenda imponerse con carácter exclusivista y totalitario, olvidando los aspectos personalistas, formalistas, psicológicos, metafísicos, etc., tropezará siempre con problemas insolubles. Una de las limitaciones del método socio-

---

[15] *Art and Society* (London 1937). Cf. también la abundante producción restante de H. Read: *The Meaning of Art* (London 1931); trad. esp.: *La significación del arte* (Buenos Aires); *Art and Industry* (1934); *Education through Art* (1943); *The grass Roots of Art* (1946-55); *The Philosophy of modern Art* (1952); *Icon and Idea* (1953); trad. esp.: *Imagen e idea* (México 1955).

[16] *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique* (Lyon 1951); hay trad. esp.: *Arte y sociedad* (Buenos Aires, Kraft); *Art et tecnique* (París 1956); trad. esp.: *Arte y técnica en los siglos* XIX *y* XX (Valencia 1961); *La réalité figurative. Eléments structurels de sociologie de l'art* (París 1965).

[17] *Funzione sociale dell'arte:* Riv. di Estetica I (1956) pp. 25-41.

lógico aplicado a la historia del arte, como nota Arnold Hauser, radica en la insuficiencia de su lenguaje, que está menos desarrollado que el de la psicología y el de la historia[18]. Debemos contentarnos por el momento con reconocer la excelente tarea que puede realizar la sociología del arte manteniéndose en un plano *descriptivo*. Intentar establecer posiciones *normativas* nos parece completamente injustificado. Algunos han pretendido dar ese paso, y de ellos nos toca hablar ahora.

ESTÉTICA MARXISTA

Partiendo de un estudio existencial del fenómeno artístico en la historia, los marxistas pretenden estructurar una estética socialista, muy diferente de la estética sociológica que acabamos de exponer. Su oposición a la concepción tradicional, que hacía del arte y del comportamiento estético algo «suprahistórico», perteneciente ontológica y antropológicamente a la «idea» de hombre; su oposición al mito de una súbita aparición en la tierra de un hombre equipado con todas sus facultades estéticas, ha dado justamente materia de reflexión a todos los estetas que hasta ahora habían olvidado demasiado el factor sociológico en el desarrollo de todas las facultades humanas. «El supuesto de una *originaria* capacidad estética del hombre —escribe Lukács— domina, como es natural, en todas las concepciones idealistas de lo estético. Todo idealismo parte necesaria y acríticamente del actual estado de la conciencia humana, lo estatuye *eterno,* e incluso cuando concede su origen fáctico, histórico, la evolución histórica así construida es sólo aparente. Por una parte, es sólo externa; el proceso histórico no aparece, en el mejor de los casos, más que para *realizar* en lo empírico lo que ya se estableció *a priori* en el análisis de la conciencia»[1].

Contrariamente a toda visión esencialista de la naturaleza humana, MARX ofrece una imagen distinta del hombre, formada sobre un pretendido análisis económico-social de la historia. Es suficientemente conocida la

[18] Eso no le impide a Hauser añadir: «Muchos no quieren saber nada de la sociología, y exageran sus insuficiencias con el fin de no llegar a conciencia de los propios prejuicios. Otros se rebelan contra la interpretación sociológica de las actitudes espirituales, porque no quieren renunciar a la ficción de la validez intemporal del pensamiento del destino suprahistórico del hombre. Aquellos, empero, que ven en la sociología sólo un medio para un fin, sólo el camino para un conocimiento más perfecto, no tienen motivo para negar ni la importancia de sus evidentes límites ni la significación de sus posibilidades todavía abiertas» (*Introducción a la historia del arte* [Madrid 1961] p. 39). Una sucinta reseña de la estética sociológica puede verse en A. SANVISENNS MARFULL, *Breve introducción a la estética sociológica:* Convivium n. 2, jul.-dic. 1956, pp. 35-72.

[1] *Estética* (México 1966) I p. 233. Los cuatro primeros volúmenes de la *Estética,* de Lukács publicados por la editorial Grijalbo, de México, corresponden a la primera parte de la obra original, titulada *Die Eigenart des Aesthetischen* (Berlín 1963).

tesis básica del materialismo histórico de Marx: «El conjunto de las relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, o sea, la base real sobre la cual se alza una superestructura jurídica y política, y a la que corresponden formas determinadas de la conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona, en general, el proceso social, político y espiritual de la vida. No es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino que, al contrario, es su ser social lo que determina su conciencia»[2]. Como elemento de la superestructura, el arte nació y se mantiene condicionado por la estructura económica. Con todo, esta relación entre la base material y la superestructura cultural (en la que se incluye al arte) no es una relación inmediata y simple, sino mediata y extremadamente compleja. Sólo, «en última instancia», el elemento determinante está constituido por la base real. Engels denunció la concepción *vulgar* del marxismo, que imaginó la vida económica como el único e inmediato factor determinante de la cultura artística[3]. El mismo Marx, en *su Crítica de la economía política,* admite que ciertos períodos de máximo desarrollo del arte (el clasicismo griego y el teatro de Shakespeare por ejemplo) no guardan *directa* relación con el desenvolvimiento general de la sociedad ni con la base económica.

Respecto al pasado, Marx sentó la tesis de que el «homo poeta» nació en virtud del desarrollo económico-social. Los objetos naturales tienen quizá un *en-sí* de belleza, pero sólo la evolución social hace una belleza *para-nosotros*. Sólo a la evolución social se debe el desarrollo de los cinco sentidos del hombre, la maduración de su capacidad estética, nacida a un nivel determinado del *trabajo* humano, y sólo a esa misma evolución social debe atribuirse también la receptividad estética[4]. La humanidad ha educado estéticamente sus sentidos en el curso de la historia mediante el trabajo. «La mano no es, pues, solamente el órgano del trabajo; es *también su producto*. La mano del hombre ha alcanzado ese alto grado de perfección, con la que ha podido realizar los milagros de los cuadros de Rafael, de las estatuas de Thorwaldsen, de la música de Paganini, sólo a través del trabajo»[5].

---

[2] K. MARX-F. ENGELS, *Escritos sobre arte* (Barcelona 1969) p. 25; trad. esp. del ital. C. SALINARI, *Scritti sull'arte*. Cf. el contexto en K. MARX, *Zur Kritik der politischen Oekonomie*. Vorwort (1859) (MARX-ENGELS, *Werke* [Berlín 1961] vol. 13 pp. 8-9).

[3] *Ibid*., p. 54: «La situación económica es la base, pero los diferentes momentos de la superestructura —las formas políticas de la lucha de clases y sus resultados, las constituciones promulgadas por la clase victoriosa..., las formas jurídicas y hasta los reflejos de todas esas luchas en el cerebro de los que participan en ellas, las teorías políticas, jurídicas, filosóficas y religiosas...— ejercen también su influencia sobre el curso de las luchas históricas, y en muchos casos determinan su forma de modo preponderante. Hay acción y reacción recíprocas de todos los factores...».

[4] *Ibid*, pp. 48-49. Cf. MARX, *Oekonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844* (MARX-ENGELS, *Kleine, ökonomische Schriften* [Berlín 1955] vol. 42 pp. 133-134).

[5] *Ibid*., p. 51. Cf. ENGELS, *Dialektik der Natur,* (MARX-ENGELS, *Werke,* vol. 20, 1962).

Marx pretendió probar su tesis con argumentos tomados de la observación de la sociedad burguesa. Analizando la sociedad contemporánea y los hechos que cualquier historiador puede verificar (el arte decadente de la segunda mitad del siglo XIX como producto de la decadencia de la sociedad burguesa), Marx y sus seguidores inmediatos infirieron una teoría a la que atribuyeron una validez universal: el arte era un «producto» de la historia. En nuestros días, el más famoso representante de la estética marxista, György Lukács, ha escrito igualmente: «El arte es un producto de la evolución social del hombre, que se hace hombre mediante el trabajo»[6]. Esta visión genética del sentido estético no sólo refuerza la doctrina marxista sobre la dependencia de la infraestructura económica, sino que autoriza a presagiar el porvenir de la historia del arte. Marx anunció una sociedad sin clases, en la que no existiría la división del trabajo y el artista quedaría perfectamente integrado en la sociedad: «En una sociedad comunista no habrá pintores, sino hombres que, entre otras cosas, pintan». En todo caso, su teoría profética implicaba, por parte del artista, la obligación de no quedarse en la observación de la superestructura (eso sería una mixtificación burguesa), sino llegar con su penetrante mirada a la infraestructura económico-social y captar la dialéctica histórica que constituye la verdadera realidad. El criterio artístico es el de *totalidad*. Y en ese mismo sentido definió ENGELS el arte «realista» como «reproducción fiel de caracteres típicos en circunstancias típicas»[7]. Observar las correspondencias entre las formas artísticas y determinadas condiciones sociales (hacer ver que Goethe, más que un héroe supranacional, era un exponente de la burguesía alemana de su tiempo, y que las novelas de Balzac eran, sin pretenderlo su autor, una denuncia de la decadente burguesía de la monarquía de Luis Felipe) era mantenerse en una legítima interpretación *sociológica* del arte. Pero la tesis marxiana iba más allá; de puramente descriptiva, se hacía *normativa*. La operación artística, que era *espontánea* en Goethe o en Balzac, se presentaba con un contenido *obligatorio,* y de ese contenido podía inferirse el criterio para juzgar el arte y para situar a Balzac por encima de un Stendhal o un Flaubert. La misión del arte es hacerse reflejo de la infraestructura fundamental y testigo de la inexorable evolución histórica que pregona el materialismo dialéctico. «El proceso histórico-clasista no puede dejar de referirse a ese criterio axiológico de plenitud y autosuficiencia, de libertad-necesidad, es decir, de *totalidad,* que es el criterio estético por excelencia. El artista debe presentar al público esa referencia o ese ideal»[8].

Bastaba, sin embargo, tener la sensibilidad estética de un Mehring o la cultura de un Plejanov (dos grandes figuras de la II Internacional) para ver la aporía a la que conducía esta estética dogmática. El alemán FRANZ MEHRING (1846-1919), gran conocedor de la historia, salido de las filas de la socialde-

---

6 O.c., I p. 24.

7 *Escritos sobre arte* pp. 135ss. Cf. F. ENGELS, *Ausgewälte Briefe* (Berlín 1953) pp. 482-485.

8 G. MORPURGO-TAGLIABUE, *L'Esthétique contemporaine* p. 294.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

mocracia hacia posiciones revolucionarias, denuncia el hecho de que el arte haya sido hasta ahora el privilegio de una minoría que creó el dogma de que las masas no soportan la luz solar del arte: «Este dogma blasfemo —dice— puede difundirse mientras haya clases dominantes, mientras las clases dominadas tengan que luchar por su nuda existencia, sin que les quede energía para construirse una existencia hermosa... Sin duda sucumbirá el arte; pero no como arte, sino como privilegio; el arte se despojará de su anquilosada concha para llegar a ser lo que debe ser y es por esencia: *una originaria capacidad del hombre*»[9]. Este Mehring de mentalidad kantiana[10], que rechaza el concepto de *mímesis,* nos resulta más convincente que Lukács, intentando refutarle mediante la doctrina leninista del arte-reflejo de la realidad. Mehring, por un lado, condena la glorificación del arte puro y la doctrina del arte por el arte, y, por otro, reconoce que «toda estética tiene validez condicionada, porque está sometida al cambio histórico; en el fondo, *cada obra de arte se procura su propia estética»;* lo que le hace reconocer, siguiendo a Kant y Schiller, la prioridad de la forma sobre el contenido, aunque reconociendo que, «por arraigar en el suelo de una determinada época histórica, no puede arbitrariamente elegir para dominarla cualquier materia; el gusto depende también del contenido, no sólo de la forma». De las novelas de Zola dice que son más llamamientos al despertar y a la conciencia que puras obras de arte... Este sería un juicio duro desde el punto de vista estético, si no fuera porque el punto de vista estético está también sometido al cambio histórico. Sin duda es el arte una facultad originaria de la humanidad, y, como tal, no recibe leyes más que de sí misma. Pero en el flujo histórico de las cosas, y por eso no puede desarrollarse sin las conmociones revolucionarias, en las cuales puede ser de más honor romper sus altares que sacrificar en ellos[11]. Mehring es aquí de la misma opinión que el poeta Freiligrath, el revolucionario que, frente a las recriminaciones de Marx, sostenía que el puesto del poeta no está en «las almenas del partido, sino en un observatorio más alto»... «La libertad es necesaria a mi naturaleza y a la de cualquier poeta. También el partido es una jaula, y uno canta mejor, mejor incluso *para* y *por* el partido, cuando está fuera que cuando está dentro»[12].

La actitud estética de G. V. PLEJANOV (1856-1918), máximo pensador de la II Internacional, es parecida a la de Mehring. Combatió la idea del arte por el arte, pero vio con tal evidencia la contradicción social entre el artista y el ambiente que le rodea, que en ese contraste puso el origen de la tragedia[13]. De esta forma, lo que en la ortodoxia leninista debiera ser un conflicto dramático, pero siempre iluminado por una visión profética de la historia, era concebido por Plejanov como una lucha contra fuerzas tan ciegas y tan violentas como

[9] Cit. por LUKÁCS, *Aportaciones a la historia de la estética* (México 1966) p. 424.
[10] *Gesammelte Schriften* (Berlín 1933).
[11] LUKÁCS *Aportaciones* p. 447.
[12] *Ibid*., p. 473.
[13] *Art and Society* (trad. del ruso) (New York 1936) p. 43.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

las fuerzas de la *naturaleza*. La estética de Plejanov procede igualmente de Kant: «Una obra de arte... actúa sobre nuestra facultad *contemplativa* no lógica, y por eso no hay goce estético cuando la vista de una obra de arte evoca en nosotros nada más que consideraciones de ventaja social». La propaganda y el partidismo excluyen el arte. No puede existir una estética que sea verdaderamente científica y al mismo tiempo estética de partido[14].

Plejanov fue refutado por LENIN, quien en este campo como en otros no pretendió tanto encontrar teorías que *explicaran* el mundo cuanto hallar medios para transformarlo. Con ese fin puso en marcha su teoría del «reflejo de la realidad». Siguiendo a Marx, rechazó como «despreciable ideología» toda forma de conciencia parcial que no capte la totalidad de los factores que la provocan. Frente al proceso espontáneo que hay que admitir en toda creación artística situó el «factor consciente», formado por los intelectuales del Partido. Ellos constituyen el factor hegemónico; son como la «autoconciencia» del pensamiento hegeliano. De esta manera, Lenin funde a Marx con Hegel. Abandonada la interpretación rigurosamente económica, y, transformado el marxismo en materialismo dialéctico, es la «conciencia» la que prevalece sobre la «espontaneidad»[15]. El dirigente soviético no puede menos de captar lo real en su perspectiva totalitaria, superior a las ideologías estrechas, y, por consiguiente, no puede menos de ver al proletariado en la vanguardia de la dialéctica histórica. La literatura debe ser, pues, literatura de partido: «Debe necesaria y obligatoriamente devenir un elemento de la labor del partido socialdemocrático, indisolublemente ligado a sus otros elementos». Todo lo que en torno a esta premisa añada luego sobre «la libertad de imprenta» —libertad de «las cadenas de las relaciones literarias burguesas y mercantiles»— y sobre una «literatura realmente libre, abiertamente ligada al proletariado»[16], se adivina qué sentido puede tener.

Stalin sacó todas las consecuencias de la teoría leninista, radicalizándolas. El programa estético de Zdanov, secretario del Comité Central del Partido en la U.R.S.S. en 1946, proponía un romanticismo revolucionario como base de la estética marxista-leninista. Partiendo del necesario partidismo del arte, defendía la misión histórica de la literatura soviética: «Debemos representar al hombre como verdaderamente es ahora, y al mismo tiempo como debe ser en un próximo futuro... El realismo ruso es el más enjundioso ideológicamente, y políticamente el más tendencioso...»[17]. A. Fadeev, director de la Asociación de Escritores Soviéticos en 1950, proponía con toda seriedad a los artistas que pintaran sueños e imágenes ideales de tal naturaleza que correspondieran fielmente a la realidad; para ello bastaría elegir hechos típicos y edificantes. En un

---

14 D. FAUCCI, *L'Estetica del marxismo,* en *Momenti e Problemi*... IV pp. 1733-1804.

15 Ello no impedía que a veces tuviera que contener a grupos aún más intransigentes dentro de su propio partido (cf. LUKÁCS, o.c., p. 151).

16 Cf. I. LENINE, *Sur la littérature et l'art*. Textes choisis para J. Fréville (París 1957) p. 87.

17 D. FAUCCI, o.c., p. 1769.

ensayo sobre la lingüística que lleva la firma de Stalin en 1950, se afirma que la lengua es un fenómeno *originario;* pero que, en cambio, la literatura y el arte son fenómenos de superestructura. Esta tesis, que arbitrariamente atribuye orígenes tan diversos a la lengua y al arte (no obstante la aparente liberalización de los principios históricos marxianos), mantenía el arte amarrado al materialismo dialéctico. En este ambiente, en el que se afirmaba que «no puede sustituirse el aspecto ideológico por *simples cuestiones de calidad artística,* que los criterios artísticos tienen que coincidir con los criterios prácticos políticos», es donde autores como Pasternak eran censurados por *debilidad ideológica*[18]. En 1957, con el título *Por una estrecha vinculación de la literatura y el arte con la vida del pueblo,* se publicaron los discursos de N. Jruschov ante artistas e intelectuales. En ellos, el jefe soviético afirma que el artista debe estar al servicio del pueblo y expresar sus anhelos y sentimientos. Estar con el pueblo significa estar con el Partido, porque el Partido y el pueblo son una misma cosa. «El arte y la literatura soviéticas deben estar siempre indisolublemente ligadas a la vida del pueblo, deben reflejar con veracidad la riqueza y la diversidad de nuestra realidad socialista y mostrar con brillantez y persuasión la gran actividad transformadora del pueblo soviético, la nobleza de sus ambiciones y de sus fines, sus altas cualidades morales»[19].

La esterilidad del arte soviético en los tres decenios 1920-1950 constituye el más poderoso testimonio contra la estética que lo inspiraba. El mismo Sholokov, en el XX Congreso del Partido Comunista (febrero 1956), deploraba la esterilidad artística de muchos escritores soviéticos instalados en la burocracia; Katchaturian, en un artículo de *Música Soviética* (noviembre 1953), censuraba la inmovilidad estilística de los músicos de su país; y Shostakovich, en la misma revista, declaraba que lo lamentable no era la investigación y la búsqueda de nuevas formas, sino el deslizamiento en la superficialidad, en lo anodino y en el clisé[20]. Es la ideología marxista, con sus injerencias en la filosofía del arte, la verdadera responsable de la decadencia. Como ha escrito Malraux (con cuyo formalismo extremo puede no estarse de acuerdo): «No censuro a los rusos su pintura mediocre, que perdura desde la muerte de Rublev. Reprocho a los estalinistas los métodos con los cuales la imponen y la ideología con que la justifican»[21].

La estética marxista, apenas llegó a formularse, tropezó con serias objeciones, contra las que ha luchado dramáticamente la sinceridad intelectual de algunos marxistas de nuestro siglo. El propio Marx había reconocido la dificultad de hacer ver la correspondencia *en todas las épocas* entre la superestructura artística y la infraestructura económico-social. ¿Cómo explicar el florecimiento máximo que alcanzó el arte clásico en Grecia o el teatro isabelino en Inglaterra?

---

[18] *Ibid*., p. 1770.
[19] H. Aroundel, *La libertad en el arte* (México 1967) p. 152.
[20] D. Faucci, *L'Estetica del marxismo* en *Momenti e Problemi*... IV p. 1785.
[21] *Malraux par lui-même* (París 1953) p. 102.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

La dificultad se agrava si se advierte que el arte helénico sigue suscitando en nosotros un goce estético, y constituye (para Marx) una norma y un modelo inalcanzable. Su respuesta resulta poco convincente: «¿Por qué la infancia histórica de la humanidad, en el momento más bello de su desarrollo, no iba a ejercer una fascinación eterna como estadio que no puede volver?»[22]

El húngaro GYÖRGY LUKÁCS (1885-1971) fue uno de los primeros que (bajo la dictadura de Stalin) se atrevieron a adoptar posturas revisionistas, intentando renovar la estética marxista sobre textos de Hegel y de Marx[23]. Formado en la doctrina kantiana, se pasó al hegelianismo, aceptando el principio de la *totalidad* y el concepto engelsiano de *realismo típico,* completando y desarrollando las ideas de Marx sobre una «hominización» a base del trabajo (aun el sentido del ritmo procede del trabajo)[24]. No es fácil resumir las ideas estéticas de Lukács. El arte es el conocimiento dialéctico de lo real como unidad dinámica y síntesis de contradicciones. El arte es *mímesis,* es *reflejo,* como decía Lenin. Lukács desarrolla a su manera este principio básico: todas las formas de reflejo —la vida cotidiana, la ciencia y el arte— reproducen siempre la misma realidad objetiva[25]. Para el materialismo dialéctico, la unidad material del mundo es un hecho indiscutible. Todo reflejo lo es, por tanto, de esa realidad única y unitaria; pero esto no implica que toda refiguración de esa realidad tenga que ser una simple fotocopia de la misma[26]. El reflejo estético se diferencia del de la ciencia y del de la cotidianidad en que es *antropomorfizador,* sin que por eso pierda el contacto inmediato con la apercepción sensible del mundo[27]. Lukács pretende exponer genéticamente la aparición del reflejo estético en el hombre, reflejo que al principio se confunde con la magia, y de la cual se separa luego, constituyéndose en arte por una mutación

---

[22] *Escritos sobre arte* p. 47. Cf. K. MARX, *Einleitung zur Kritik der politischen Oekonomie* (MARX-ENGELS, *Werke,* vol. 13 pp. 640-642).

[23] La obra de Lukács como pensador, como crítico y como filósofo del arte ha sido muy copiosa. Indicamos sólo los trabajos más relacionados con la estética: *Die Theorie des Romans* (Berlín 1920); *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik* (Berlín 1954); trad. esp.: *Aportaciones a la historia de la estética* (México 1966); *Probleme des Realismus* (Berlín 1955); *Prolegómenos a una estética marxista* (México 1964; trad. del alemán, inédito); *Aesthetik,* I. *Die Eigenart des Aesthetischen* (Berlín 1963); trad. esp.: *Estética* p. 1.ª, en 4 vols. (México 1966).

[24] *Estética* (México 1966) I p. 269. Sobre la evolución del pensamiento estético de Lukács véase N. TERTULLIAN, *G. Lukács. Etapes de sa pensé esthétique* (París 1980).

[25] *Ibid*., p. 21: «Todas las divergencias... que se presentan en los diversos modos de reflejo tienen que desarrollarse en el marco de esa realidad material y formalmente unitaria... La infinidad intensiva y extensiva del mundo objetivo impone... a todos los seres vivos, y ante todo al hombre, una adaptación, una selección inconsciente en el reflejo. Esta selección... tiene una componente subjetiva ineliminable, la cual está condicionada de un modo meramente fisiológico al nivel animal, y en el hombre, además, de un modo social (influencia del trabajo en el enriquecimiento, la difusión, la profundización, etc., de las capacidades humanas de reflejar la realidad). La diferenciación es, pues —ante todo en los terrenos de la ciencia y del arte—, un producto del ser social...».

[26] *Ibid*., p. 36.

[27] *Ibid*., p. 258.

del contenido. El principio determinante es siempre el *contenido*. «La forma artística surge como el medio para expresar un contenido socialmente necesario, de tal modo que se produzca un efecto evocador concreto y general, el cual constituye también una necesidad social»[28]. Lukács no puede eliminar el factor subjetivo individual del campo del arte, pero se las arregla para hacer ver que la subjetividad individual del artista no puede sino coincidir con la autoconciencia de la humanidad. «La conformación artística, su subjetividad subyacente, reproduce esta estructura de la realidad histórico-social objetiva, conservando sus verdaderas proporciones, pero con aumentada intensidad». El artista clásico es el que capta la integridad del hombre en su dimensión social e histórica, el que capta lo individual, pero en su *devenir,* en su dialéctica, por lo cual lo singular real es al mismo tiempo histórico-social y género o *tipo*.

El principio de la *totalidad* es aplicado por Lukács no sólo a la realidad objetiva, sino también al sujeto. Gracias a la *totalidad,* el artista consigue «homogeneizar» su obra. La vida cotidiana es *heterogénea;* el «hombre total» no es más que el hombre viviendo esa vida heterogénea y participando en esa vida por *toda su superficie;* todas las fuerzas humanas están en activo, pero de un modo pragmático. Este «hombre total» es un ser particular, en cuanto contempla y manipula la realidad a partir de sí mismo; pero al mismo tiempo es un ser *genérico (Gattungswesen)* en cuanto contempla, habla, trabaja, etc., sin ser consciente de sí mismo. Cada vez que el hombre en sus *objetivaciones* se alza conscientemente al nivel de la genericidad, el «hombre total» deviene «totalidad de hombre». En esos momentos, *todas* sus fuerzas humanas se concentran sobre una tarea *única*. El hombre suspende la heterogeneidad del mundo y de sus propias tareas; la tarea «absorbe», eleva a su nivel todas las facultades; ella las *homogeneíza;* entonces decimos que el artista ha construido «su mundo». En este proceso de *homogeneización,* la particularidad se funde en la genericidad, lo subjetivo en lo objetivo[29]. El arte logra también de esta manera cumplir su misión *desfetichizadora* (concepto que Lukács toma de Marx). Fetichización es para Marx esa forma fantasmagórica, como de algo cosificado, con que los hombres conciben sus relaciones interhumanas. El arte es esencialmente desfetichizador: tiene que evitar el que la universalidad sensible del reflejo estético sea sustituido por determinaciones que imponen, en lugar de la universalidad, una relación directamente conceptual[30].

Así como de Hegel toma el principio de la *totalidad,* Lukács toma luego de Goethe la idea de la *particularidad (Besonderheit),* concepto que él elabora, convirtiéndolo en la categoría fundamental de su estética[31]. «Lo *particular* es la mediación necesaria, producida por la esencia de la realidad objetiva e

---

[28] *Ibid*., II p. 101.
[29] *Ibid*., II pp. 318-350.
[30] *Ibid*., II p. 427.
[31] Una exposición de la categoría de la *particularidad* se halla ya en *Prolegómenos a una estética marxista.*

impuesta por ella al pensamiento, entre la singularidad y la generalidad»[32]. La ciencia *generaliza,* formando conceptos; la *singularidad,* por el contrario, se halla en el mundo de los fenómenos. A la esfera estética pertenece la *particularidad,* que, además de mediación entre la generalidad y la singularidad, constituye el centro dinámico y organizador de la obra artística, factor decisivo para lograr la síntesis entre lo objetivo y lo subjetivo[33].

La teoría estética de Lukács (no nos referimos a sus ensayos de crítica histórica, sino a su obra fundamental) adolece de un exceso de digresiones, de un estilo farragoso y, sobre todo, tan abstracto que a cada paso el espíritu del lector está pidiendo a gritos el contraste con la realidad artística, el testimonio de la vivencia estética, y éste se le escatima, o se le ofrece rara y casi exclusivamente el ejemplo del arte literario y novelístico, el más sospechoso de complicidad con una teoría justamente acusada de «contenidismo». La investigación lukacsiana, en efecto, se mantiene casi siempre en el plano del contenido como elemento determinante. En los *Prolegómenos,* no obstante, la necesidad de la *forma* se presenta al fin también como esencial: «La vitalidad y la duración de una obra y de los tipos representados en ella dependen, en último análisis, de la perfección de la forma artística... Ella da a la vida una verdad superior, un más grande acercamiento de su totalidad y de su esencia». La función de la forma es «realizar el reflejo de una infinitud intensiva de cada momento de la vida», «la más grande intensificación de la verdad real del contenido reflejado». Lukács exige, pues, para el valor del arte, teóricamente, perfección formal y función social. Pero es claro que la elaboración formal queda como añadida a su sistema de una manera demasiado extrínseca[34].

El gusano que roe la estética de Lukács no es sólo su *contenidismo,* es también su *idealismo*. Dependiendo directamente de Hegel, en el que Lukács había denunciado el peligro de «absorción de la estética por la teoría del conocimiento», puede decirse que él mismo no ha quedado inmune de ese riesgo. Otros teóricos marxistas se lo han achacado, y han intentado buscar la salida por otro camino. Así, el italiano GALVANO DELLA VOLPE (1895-1968), reivindicando el carácter *intelectual* del arte, ha promovido un neoaristotelismo frente al neoplatonismo que aqueja a toda estética derivada del idealismo. La estética marxista de Della Volpe no se funda en el materialismo dialéctico

---

32 *Estética* III p. 202.

33 *Ibid.*, III p. 234: «La obra de arte no puede entenderse de ese modo más que si en ella se realiza el máximo de subjetividad desplegada, depurada de mera particularidad, con una objetividad máxima y junto con la aproximación, también máxima, a la realidad objetiva mediante su reflejo. Pero esta coincidencia se realiza en una formación que es, por una parte, algo primariamente puesto por el hombre, o sea, no una realidad objetiva fruto de una dialéctica propia, pero que, por otra parte, como formación, puede contener en su estructura objetiva un máximo de subjetividad objetivada, sin que pueda poseer, un cambio, subjetividad alguna en el sentido del ser-sujeto, puesto que es una formación producida».

34 Cf. MORPURGO, o.c., p. 313, donde puede hallarse un buen resumen de las ideas estéticas de Lukács.

sino en una semiótica de tipo estructuralista que privilegia el aspecto material y técnico de las artes[35]. Della Volpe rechaza de entrada la idea básica de B. Croce: la *imagen pura* y preconceptual (derivada del *universal fantástico* de Vico). El discurso poético es, según Della Volpe, verdadero *discurso,* en el sentido filosófico de la palabra, y la metáfora es de naturaleza *conceptual*. La especificidad del pensamiento artístico no reside en su a-conceptualidad (que no hay tal), sino en su *icasticidad,* consistente en su particularidad concreta[36], en su carácter sensible[37]. Esta icasticidad de la poesía quedaría ininteligible e incomunicable si prescindiera de las relaciones con lo discursivo o intelectual. Pero, por otra parte, es una *tipicidad específica* del arte, es decir, un conjunto de caracteres comunes y específicos que puede caracterizar la esencia de un determinado fenómeno histórico-social. Se trata de una *tipicidad* que (contrariamente a la imaginada por Lukács) no tiene nada que ver —precisamente por su intelectualidad concreta— con ningún tipo de media estadística. «Dicho de otro modo: esa tipicidad, precisamente porque no es una media, se presenta como algo sensible, concreto o característico que por eso mismo es expresable, o sea, *válido,* por medio de un conjunto de rasgos comunes-específicos y no simplemente comunes o genéricos»[38].

La teoría de Dalla Volpe intenta superar (mediante una concepción personal del estructuralismo artístico) el dualismo *forma-contenido,* caballo de batalla de la estética marxista y no resuelto por la doctrina de G. Lukács. Partiendo del arte literario y del principio de Humboldt de que la idea, al recibir determinación de la palabra, es al mismo tiempo, y dentro de ciertos límites, su «prisionera», critica todos los modos idealistas y románticos de considerar el lenguaje artístico como creación de «formas puras», «limpias de toda instrumentalidad material y técnica» (Croce confunde la inmediatez semántica de la palabra poética —su autonomía— con la inmediatez sinónima de intuición pura). La mutua dependencia de pensamiento y palabra se convierte en condicionamiento de *lengua* y *palabra*. Esta interdependencia es tanta, que el signo lingüístico es un instrumento primario o esencial, sin el cual no habría pensamiento. De donde se deduce que el carácter de la poesía es un carácter específico-semántico o específico-técnico, que se distingue del signo científico (también técnico) en que se integra en un discurso *polisémico* (mientras que el científico es *unívoco*). El autor distingue entre la *explicación* de un texto semántico de la ciencia o de la prosa y la *verificación* que

---

[35] Principales obras de G. Della Volpe: *Crisi critica dell'estetica romantica* (Messina 1941); *I problemi e il metodo di una estetica marxista:* Pensiero Critico 2 (1951); *Il verosimile filmico* (Roma 1954); trad. esp.: *Lo verosímil fílmico y otros ensayos de estética* (Madrid 1967); *Discorso poetico e discorso scientifico:* Atti del III Congr. Intern. d'Esthet. (Torino 1956); *Interrogativi di Estetica:* Il Contemporaneo 19 (1957) 10; *Crítica del gusto* (Milano 1963), trad. esp. (Barcelona 1966).

[36] *Lo verosímil fílmico* p. 60.

[37] *Crítica del gusto* p. 84.

[38] *Ibid*., pp. 88-89.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

especifica el lenguaje poético, *verificación* que se realiza por obra de la *dialéctica contextual* de un discurso *semánticamente orgánico* que lo constituye en su verdad[39]. La componente *semántica* del pensamiento, o sea, *la forma instrumental* de la literatura, es, en cuanto medio inseparable y dialéctico de su *fin-pensamiento,* componente de la forma o instancia de la *unidad* o valor que hace pensamiento al pensamiento. Consiguientemente, hay que cambiar el significado estético tradicional de los términos «forma» (imagen pura, sentimiento desinteresado...) y «contenido» (conceptos, fines...), pues lo que resulta «forma» es el *pensamiento-estilo,* y lo que resulta «contenido» son las *imágenes* o la *materia*. El problema de la pertenencia de una obra poética a una superestructura y el de sus relaciones con una infraestructura, que el marxismo clásico (Luckács, inclusive) solucionaba mediante la teoría del *reflejo,* Dalla Volpe lo intenta resolver mediante una concepción de la dialéctica de historia y poesía como una dialéctica semántico-formal (la poesía de *Antígona* es impensable sin el lenguaje de la mitología ético-religiosa de la sociedad de castas del tiempo de Sófocles, y la *Commedia* de Dante es impensable sin el *lenguaje* teológico, tropológico, de la cultura católica de la sociedad medieval, etc.). Esta materialista dialéctica semántica explica cómo la historia segrega la poesía o la condiciona realmente (es decir, en su naturaleza específica de poesía). Esta teoría proporciona también la clave para la labor del crítico, pues le permite reconocer el grado de organicidad semántica de las ideas al mismo tiempo que el grado alcanzado de incidencia histórica actual; la obra se enjuiciará según la validez de la «forma», entendida ahora en su real economía; en la *complejidad* de las *ideas* que han asumido organicidad semántica, con la implícita y consiguiente evidencia de su *contenido* fantástico[40].

Consideramos esta teoría de Della Volpe como uno de los más interesantes empeños por liquidar la antigua dicotomía *forma-contenido;* pero la cuestión vuelve a problematizarse cuando comprobamos que los argumentos de este investigador, abundantemente ilustrados con ejemplos tomados a la poesía y al cine, resultan endebles cuando se pretende aplicarlos a las otras artes, cuyos factores *denotativos* son a veces nulos o escasos (arquitectura, música, pintura abstracta...)[41].

---

[39] *Crítica del gusto* (Barcelona 1966) pp. 171-174. «La *semanticidad* (y, en consecuencia, el modo de significar) del signo depende de su *contextualidad* (el modo de relaciones que le ligan con un contexto lingüístico)». Cf. el artículo de T. Lloréns, G. *della Volpe: Razón dialéctica y estética científica:* Teorema, junio 1971, pp. 17-41

[40] *Ibid*., pp. 177ss.

[41] Examinada de cerca, esta teoría se basa no en lo específico del *arte como tal* sino en aquello que distingue al lenguaje poético en cuanto literario lenguaje que no puede constituirse sin el apoyo de una estructura lingüística. Peca además de cierta imprecisión terminológica y, como la mayoría de los pensadores marxistas, de *dogmatismo;* de ese dogmatismo con que se rechaza de entrada toda la metafísica precisamente por «dogmática» (cf. *Crítica del gusto* p. 79).

Entre los marxistas liberales que han proliferado por todos los países europeos a la caída del estalinismo, abundan los pensadores que se esfuerzan por construir una estética de inspiración marxiana que deje a salvo los derechos de la forma y conciba un arte inmune de todo sectarismo político y al mismo tiempo al servicio de la transformación socialista del mundo. Dentro de esta mentalidad, el gran artista es el que tiene tan profunda visión de la realidad histórica, que muchas veces, aun a pesar de sus propias convicciones políticas, su obra resulta una condena de la sociedad capitalista. Incluso una sátira ingenua o una alegoría de carácter aparentemente fantástico son medios por los que el arte halla intuitivamente su manera de comprometerse con la transformación de la sociedad. Y, con un poco de ingenio interpretativo, a cualquier gran artista del pasado se le puede convertir en paladín de esta empresa. Hoy es muy frecuente que los marxistas liberales, sobre todo fuera de la U. R. S. S., condenen el dogmatismo marxista. Así, Garaudy defiende el «realismo abstracto» de un Manessier; Eisler está por la música de Schönberg, que «anuncia el tiempo en que los bombardeos aéreos obligarán a la gente a refugiarse en los sótanos» (?); Gisselbrecht se contenta con que, «en una sociedad en declinación, el artista dé testimonio de esa declinación»; el poeta Aragón censura a los que desacreditaron el realismo marxista «desde dentro», facilitando durante decenios en la U. R. S. S. la pintura de telas —hoy inmostrables— que podrían cubrir kilómetros cuadrados[42]. Todos estos liberales marxistas, aunque siguen hablando del «realismo artístico marxista», nada parecen conservar del «realismo típico» de Engels ni del de Lenin; están menos preocupados por construir o mantener una estética propiamente marxista que por evitar que grandes artistas de los últimos tiempos queden adscritos al tesoro del aborrecido «mundo burgués». «No le haremos ese regalo a la burguesía», dicen, refiriéndose a las obras de Proust, Joyce, Kafka, Moravia y Faulkner[43].

En 1950, todavía había marxistas de la primitiva observancia que se esforzaban por convencernos de que se puede salvar la creación libre sometiéndose a los dictados de una política de partido: «Cada uno de nosotros escribe por sugestión de su propio corazón, pero nuestros corazones pertenecen al Partido y a nuestro pueblo, a quien servimos con nuestro arte». Esta confesión del Premio Nobel Sholokov sugiere la distinción que constituye la verdadera respuesta al problema planteado por la estética socialista y, en su raíz, la refutación de la tesis leninista. No podemos negar que allí donde haya una voluntaria y espontánea identificación con las ideas del partido dirigente (trátese de los príncipes eclesiásticos de la era feudal o de los magnates de la corte estaliniana), puede haber un arte auténtico. El artista sólo puede realizar su obra siendo fiel a una necesidad interior. Si se deja arrastrar por el deseo u obedece a una norma de propagar una idea que no ha sido integrada, purificada y

42 Cf. *Estética y marxismo* (Barcelona 1969) pp. 17-53.
43 *Ibid.*, pp. 29 y 64.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

fundida en la experiencia creadora, la obra nacerá defectuosa, viciada por un principio exterior al arte. Es fatal para la obra pretender que la operación se regule no guiándose por la intuición creadora en la cual tiene su origen y por las reglas de producción que ella exige, sino por determinados imperativos o intereses de orden moral o social.

Pero si la tesis socialista no sirve como categoría *a priori* para dirigir la operación creadora del artista, ¿valdrá, al menos, como criterio para valorar y enjuiciar las obras ya hechas? Considerada así, como criterio valorativo del pasado, la tesis de la estética marxista nos lleva por de pronto fuera del terreno de la estética, al campo de la filosofía de la historia. Lo menos que de ella puede decirse es que, si no es falsa, es gratuita. No se apoya en ninguna comprobación rigurosa. Tal es el defecto de toda la estética marxista: estar programada mucho más por afirmaciones ideológicas extraestéticas que verificada por investigaciones positivas de la historia del arte. Los marxistas pretenden imponernos una estética fundada en que han descubierto que un primate llegaba a obtener una conciencia humana y una capacidad estética *como producto de su trabajo material:* hecho ocurrido hace un millón de años. Pero no saben explicarnos por qué hoy, ahora mismo, este contemplador que ni siquiera es cristiano se siente arrebatado de admiración y de gozo ante el *Sacrificio de Isaac,* de Berruguete, leyendo *La Anunciación,* de Claudel, o escuchando el *Réquiem,* de Mozart. Maestros en acrobacias dialécticas, intentan hacernos ver en la rebeldía estética de todos los pioneros de los estilos artísticos los adelantados de su interpretación de la historia. Así, vemos al escritor austríaco Ernst Fischer censurar las telas empalagosas de los «realistas» de 1850 (olvidando que, todavía cien años después, el mismo almibarado academicismo era exhibido por la Rusia soviética en los lienzos enviados a la Expo Internacional de Bruselas) y encomiar la rebeldía de los impresionistas (que se dedicaron a pintar algo tan vacío de sentido social como es la luz), y decir de ellos que hay que reconocer su carácter socialmente condicionado y honrar sus imperecederas realizaciones[44]. No podemos menos de sonreírnos cuando Fischer nos dice que la *Heroica* es un «luto cargado de emoción revolucionaria» o que en las últimas piezas beethovenianas se expresa «la soledad urbana, la nueva soledad surgida, al mismo tiempo que las masas, en el mundo burgués moderno»[45]. Pero lo que, sobre todo, hace censurable a Fischer[46], lo mismo que a Lukács y a otros marxistas, revisionarios o no, es que pretendan imponernos a todos su «perspectiva socialista» y que quieran hacer depender no ya su *interpretación,* sino toda *valoración,* del contenido socio-histórico que implica su filosofía del hombre y de la historia. Es verdad que afirman la necesidad de la *forma;* pero quedamos decepcionados al comprobar que Fischer dedica a la forma cuatro

[44] *La necesidad del arte* p. 89.

[45] *Ibid.*, p. 222.

[46] Fischer, por otra parte, critica severamente el realismo artístico de la era estalinista (cf. *Sobre la situación del arte:* Rev. de Occidente n. l05, dic. 1971, pp. 261-285).

páginas en un volumen de 270 páginas, para terminar diciendo que es «experiencia social solidificada». El «contenidismo» artístico al que condena a los marxistas una estética fundamentada en la evolución materialista-dialéctica de la historia es irremediable por muchas inyecciones de «formalismo» que se practiquen en el sistema. Siempre quedará entre forma y contenido un dualismo irreductible. Un examen sin prejuicios de la historia de los estilos revela que la renovación del contenido no produce por sí necesariamente una nueva forma; es ahí precisamente donde se inserta la personalidad y la inventividad del artista, «que interfiere con su irrepetible espiritualidad el paso del tiempo en la realización artística y que llena con su espiritualidad creadora el salto entre las condiciones sociales y los valores artísticos»[47].

La estética marxista ha sido enmendada por aquellos autores que han revalorizado el aspecto *técnico* del arte, haciéndonos ver a éste como es: una *acción,* un *trabajo*. Dentro de ciertos límites (considerado más como *poética* que como *estética* general) es aceptable el neoaristotelismo que propugna un Galvano Della Volpe. Pero, en su aspecto más profundamente filosófico y valorativo, la estética marxista se apoya sobre tesis gratuitamente afirmadas sobre el origen de la sensibilidad estética y de la labor artística, y llega a conclusiones que repugnan a todo el que se acerca ingenuamente a las obras de arte. Todo hace pensar que con el mismo absolutismo radical con que se somete la ética al pragmatismo de la transformación del mundo, se somete la estética a la doctrina fundamental del materialismo dialéctico. La estética marxista es la más dogmáticamente deducida de cuantas nos ha tocado exponer hasta ahora, no obstante la apariencia de simple «encuesta histórica» que adopta en ciertos autores. Las teorías de estos investigadores nunca parten del análisis espontáneo de *cualquier* obra de arte que nos arrebate de admiración y de emoción. Prácticamente ignoran todas las artes que no sean, en cierto modo, «literarias», es decir, que no se presentan como instrumentos de propaganda. Y los criterios estéticos del marxismo no nos sirven para decidir si deben gustarnos más los retratos de Velázquez que los de Carducho, si los *conciertos de Brandeburgo,* de J. S. Bach, valen más que los de Giuseppe Torelli, y si el *palacio ducal* de Venecia y el *Taj Mahal* de Agra son más bellos que los *Nuevos Ministerios* de Madrid y el *Palacio de los Soviets* de Moscú[48].

LA ESCUELA NATURALlSTA AMERICANA

Del empirismo inglés, que había llegado a la negación de la metafísica, reduciendo la filosofía a la lógica y a la metodología, sale el naturalismo norteamericano, aplicando los métodos de la ciencia a una visión general de la realidad. Los americanos oscilan entre una estética lógica y semántica

[47] L. Pareyson, I *Problemi attuali di Estetica,* en *Momenti e Problemi...* IV p. 1878.
[48] Cf. *infra* pp. 525ss.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

y una estética de la experiencia vital que intenta despojar al estado estético de todo carácter de excepcionalidad al mismo tiempo que subraya su funcionalidad.

Es ya tradicional en estos escritores anglosajones la tendencia a ver en el arte, antes que nada, un *valor,* la tendencia a preguntar no tanto el *qué* cuanto el *para qué* del arte. I. A. RICHARDS (1893-1979) fue uno de los primeros en preguntarse *qué significa* el arte (y desde este punto de vista es también un iniciador de la estética semántica); pero para él esa cuestión equivalía a *«qué efecto* produce el arte». Y en este sentido se insertaba dentro de la tradición pragmático-naturalista de todo el pensamiento norteamericano. Richards consideró muy pronto (1926) que la misión del poeta era dar coherencia y libertad a un cuerpo de experiencia[1]. El arte no es desinterés, ni juego, ni contemplación o intuición. El arte es vida facilitada, integración de la experiencia vital contra todas las interdicciones e inhibiciones. La belleza no hay que meterla en una casilla especial *(pigeon-hole)* de nuestra vida, como hacen muchos desde que a Kant se le ocurrió buscar una *facultad especial* para ella. La emoción estética, como estado psíquico peculiar y cualitativamente diferenciado, es un *fantasma*[2]. La belleza se define por su valor funcional, por su efecto; y su efecto más característico es la *sinestesia:* «Es bello todo lo que provoca sinestesia»[3]; lo que da impresión de gozo desinteresado por neutralización de oposiciones, por liberación de inhibiciones. El desinterés estético es la integración de varios intereses. Richards desprecia el lado técnico y formal del arte. Para él lo fundamental está en la funcionalidad, en el efecto armonizador que causa. La diferencia entre un arte mayor o menor dependerá del nivel más o menos elevado de los impulsos concordados y de la amplitud y complejidad de su armonización.

Esta doctrina de Richards, pero dando al arte una significación particularmente emocionalista, fue adoptada por CURT J. DUCASSE[4] (n. 1881). Este francés, radicado en Estados Unidos desde 1900, define la belleza de un objeto como una propiedad[5] o capacidad para causar sentimientos placenteros en un observador que lo contempla estéticamente[6]. Algunos críticos le acusan de subjetivismo relativista; pero Ducasse replica que la cuestión de si un objeto es *bello* es paralela a la de si un objeto es *veneno-*

---

1 *Science and Poetry* (1926).

2 *Principles of Literary Criticism* (London 1924) cf. c.2.

3 *Ibid*. Véase también *The Meaning of the Meaning* c.8; trad. esp.: *El significado del significado* (Buenos Aires 1954; 2.ª ed. 1964).

4 Obras de C. J. Ducasse referentes a la estética: *The Philosophy of Art* (New York 1929); *Art, the Critics and You* (New York 1944).

5 Ducase distingue entre *propiedades* y *cualidades* sensibles de un objeto La *propiedad* es la que atribuimos al objeto en condiciones objetivas de percepción que podemos llamar normales; la *cualidad* sensible, en cambio depende de las condiciones circunstanciales en que es observado el objeto, un objeto azul puede parecernos verde en ciertas condiciones.

6 *Philos. of Art* p. 284.

so o *combustible*. Su concepción del arte proviene de la de Tolstoi y, más directamente, de la del francés E. Véron[7]. El arte es el lenguaje del sentimiento, es la expresión intencional del sentimiento. Pero el sentimiento en Ducasse parece significar la emoción estéticamente clarificada[8]. El arte se distingue de otras actividades en que es *endotélico:* su fin no se le impone desde fuera, sino que nace espontáneamente desde dentro (como ocurre en el *juego);* pero no es, como éste, *autotélico,* sino fecundo y valioso como el trabajo.

DEWITT H. PARKER[9] nos da una nueva versión de la estética naturalista americana, llevando la expresión artística al plano *imaginativo* y poniendo el acento no en la *emoción,* sino en el *deseo*[10]. La expresión artística es la satisfacción imaginativa del deseo. Pero ni ésta ni ninguna otra característica, tomada aislada y exclusivamente, es suficiente para definir al arte. Por la satisfacción imaginaria de un deseo[11], el arte no se distinguiría del sueño nocturno o de la ensoñación diurna. El arte requiere otras dos notas: la *significación social,* por la que una satisfacción artística no depende de circunstancias y condiciones peculiares a un individuo, sino de figuras sensibles y significativas que son potencialmente universales y ordenadas a la comunicabilidad humana, y la *armonía* de la forma. El complejo de estas tres características se da siempre, necesaria y únicamente, en el arte[12].

Para D. W. PRALL[13], la experiencia estética se produce cuando, en vez de avanzar a través de la superficie sensible en busca de significados y valores ulteriores, nos detenemos sobre esta superficie contemplándola y gustándola en toda su riqueza cualitativa y su irrepetible singularidad. La belleza puede definirse como el aspecto cualitativo de las cosas, aspecto que puede descubrirse en el mundo entero cuando es directamente intuido, sentido y gozado. El arte implica que el material sensible sirve para expresar significados y emociones humanas, y eso se logra cuando la obra no es, como lo bello natural, simple superficie sensible, sino también forma y estructura.

---

7 Cf. *infra* p. 368.

8 Sobre las ideas estéticas de C. J. Ducasse véase el número de la revista *Philos. and Phenomen. Research* dedicado a él, vol.13 (1952), especialmente R. M. CHISHOLM, *Ducasse's Theory of Properties and Qualities* pp. 42-56; cf. TOMAS, *Ducasse on Art and its Appreciation* pp. 69-83.

9 *The Principles of Aesthetics* (New York 1920); *The Analysis of Art* (New Haven 1924); *Wish Fulfillment and Intuition in Art:* Proceedings of the Sixth Intern Coogress of Philosophy (New York 1931); *The Nature of Art:* Revue Intern. de Philos. 4 (1939) pp. 684-702.

10 «The aesthetic value is a transfer of the practical value to the plane of imagination» *(The Nature of Art* p. 692).

11 Dewitt H. Parker distingue como los fenomenólogos el *objeto estético* (o experiencia) y el *instrumento estético,* que es el vehículo físico para la representación imaginaria (*ibid*., p. 696).

12 La experiencia artística es pues «satisfaction of desire through a harmonious and socially significant imaginative object which, because it is a superlatively harmonious and of more than personal significance, becomes the symbol of all order and all goodness» (*ibid*., p. 702).

13 *Aesthetic Judgement* (New York 1930); *Aesthetic Analysis* (New York 1936).

La teoría estética de STEPHEN C. PEPPER[14] deriva de una posición filosófica que él llama «contextualismo», que explica la percepción como el resultado de una interacción entre el objeto físico y el sujeto sentiente. En la base de esta teoría está la psicología de William James sobre la emoción, derivada de la sensación o amalgamada con ella: sentimiento y emoción «fundidos» en un proceso cuyo resultado es un objeto de percepción sensible imbuido por una cualidad afectiva. Para Pepper, lo bello coincide con el aspecto cualitativo de las cosas; pero identificado no con la *superficie sensorial,* sino con la experiencia integral humana en todos sus estratos; pero así como Dewey la concibe como experiencia *orgánica unitaria,* para Pepper depende de la *intensidad de la cualidad (vividness of quality):* «Cuanto más vivida es la experiencia y más extensiva y libre su cualidad, mayor es su valor estético». La obra de arte real y verdadera no es el objeto físico (el lienzo que cuelga de la pared), sino el *objeto perceptivo (perceptual object)* o la serie de objetos percibidos, estimulados en nosotros por el objeto material. Morpurgo-Tagliabue sitúa a Pepper, por este aspecto de su doctrina, entre los fenomenólogos de la estética[15]. No han faltado críticas a esta concepción fenomenológica de Pepper[16], quien no ha sabido o no ha querido mantenerla con el rigor y en el plano cuasi-idealista de los fenomenólogos europeos, sino conservando el carácter empirista y analítico de la experiencia psicológica.

El más conocido representante de la estética naturalista norteamericana es JOHN DEWEY (1859-1952), quien en el momento de publicar su obra estética fundamental[17] contaba ya setenta años y estaba en posesión de sus propias categorías lógicas y metafísicas. Las ideas básicas de *Arte y experiencia* estaban ya en *Experiencia y naturaleza* (1925), donde Dewey combate contra las supervivencias del pensamiento griego y medieval, que, según él, aún en nuestros días sigue fundando las condiciones de absoluto privilegio de la teoría sobre la práctica, y donde denuncia los peligros de fracturas y divisiones operadas por ese pensamiento occidental en todo el ámbito de la vida, fracturas que aíslan y sofocan el cuerpo individual y social. Una de esas lamentables divisiones es la que separa las artes útiles y las bellas artes. Toda actividad humana debiera ser *consumatoria* al mismo tiempo que *instrumental;* se debiera aspirar a que toda nuestra vida sea estética, haciendo que en nuestras actividades de todo tipo ocurra (lo que ahora sólo ocurre en el *arte*) que la intención *(meaning)* fusione y transforme los medios en fines[18].

---

[14] *Aesthetic Quality. A contextualistic Theory of Beauty* (New York 1938); *The Basis of Criticism in the Arts* (Cambridge 1945); *Principles of Art Appreciation* (New York 1949); *The Work of Art* (Bloomington 1955).

[15] *L'Esthétique contemporaine* pp. 446-447.

[16] NATHAM BERALL, *A Note on Professor's Pepper's Aesthetic Object:* The Journal of Philosophy 48 (1951) pp. 750-754; DONALD F. HENZE, *The Work of Art:* The Journal of Philosophy 54 (1957) pp. 429-442; B. R. TILGHMAN, *Aesthetic Perception and the Problem of the «aesthetic Object»:* Mind 75 (1966) pp. 351-367.

[17] *Art and Experience* (New York 1934); trad. esp.: *El arte como experiencia* (México 1949).

[18] *Experience and Nature* (New York 1925) p. 374: «Every process of free art proves that the difference betweens means and end is analytic, formal, not material and chronologic». Cf. todo el c.9: *Experience, nature and art.*

Dewey se empeña en hacernos ver que la experiencia es un *continuum,* un proceso serial que resulta según principios autorreguladores, y que, en cuanto contiene al hombre y a la inteligencia, es y deviene historia total, vibrante de subjetividad y objetividad. Entre materia y espíritu, naturaleza y hombre, real e ideal, hechos y valores, no hay relación de incompatibilidad y antagonismo, sino un circuito continuo, una interacción unitaria; la categoría de lo real es la acción recíproca, la interacción.

El principio de la *continuidad,* de la interacción entre hombre y naturaleza, es constante en toda la obra de Dewey. Según el naturalismo organicista, la vida sólo es posible por comunión e interacción con un ambiente. La muerte sobreviene cuando no se cubren las grietas entre el ser viviente y su medio, cuando no se compensa el desequilibrio entre las energías del organismo y las condiciones en que vive. Este principio biológico llega hasta las raíces de la experiencia estética. El mundo está lleno de cosas que son indiferentes y aun hostiles a la vida. Hay que salvar el equilibrio con el ambiente. ¿Por qué separar el arte de la vida ordinaria? El error fundamental de nuestra cultura ha sido haber hecho de las «bellas artes» unas entidades separadas, algo esotérico que hay que ir a buscar en momentos excepcionales y en lugares excepcionales: los museos, las galerías, las salas de concierto y de teatro... Hay que «recobrar la *continuidad* de la experiencia estética con los procesos normales de la vida». Así como todo organismo sobrevive y se desarrolla merced a una combinación constante de movimientos y culminaciones, de fracturas y reunificaciones, sintetizando continuamente el presente con el pasado y el futuro, así la vivencia estética sólo es posible cuando el pasado deja de perturbar y las anticipaciones del futuro pueden integrarse en el mismo proceso. El arte celebra con peculiar intensidad los momentos en que el pasado refuerza el presente, y el futuro es un acelerador del presente. La experiencia, en el grado en que es experiencia, es vitalidad elevada. Dewey renueva de manera original la estética vitalista de Guyau y, sobre todo, la de los hedonistas psico-fisiológicos del ámbito anglosajón[19].

La vivencia humana es *estética* cuando de ella puede decirse que fue «una experiencia», es decir, cuando fue una experiencia intensa, activa, plena, clarificadora; cuando se trata de un proceso vivido inmediata y totalmente, hasta el «consummatory fulfillment»; un proceso donde la forma y el contenido, el momento instrumental y el final, se funden y no se disocian, como ocurre en las experiencias ordinarias[20].

Dewey comienza desechando las estéticas que enfatizan el aspecto contemplativo (pasivo) del arte. Para llegar a un justo conocimiento de lo que es lo estético hay que empezar por la experiencia común de las cosas. ¿Por qué la forma cotidiana de las cosas no se transforma en la forma artística? ¿Por qué el goce

---

[19] Cf. *supra* pp. 163ss.

[20] Para Dewey, toda la vida es una evolución hacia la conquista de las formas que resultan de una interacción entre los impulsos orgánicos internos, los materiales externos y las situaciones; así nace la experiencia biológica. Y el sentido biológico y el sentido lógico de la experiencia coinciden.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

cotidiano de la vida no se convierte siempre en goce superior de la experiencia estética? En la vida actual y cotidiana no es fácil tener una experiencia plena. Hay distracción, dispersión, incoherencia, superficialidad; hay pugna entre lo que observamos y lo que pensamos, entre lo que deseamos y lo que elegimos. Cedemos a presiones externas, no sabemos iniciar plenamente la experiencia o no la mantenemos en su intensidad hasta su cumplimiento. «Los enemigos de lo estético no son ni lo pragmático ni lo intelectual; son la inercia, el relajamiento de las finalidades, la sumisión a la convención en los procedimientos prácticos e intelectuales. La abstinencia rígida, la sumisión obligada, la tirantez, de un lado, y la disipación, incoherencia e insistencia sin objeto, del otro, son, en direcciones opuestas desviaciones de la unidad de la experiencia»[21].

Dewey describe experiencias «perfectas» de todo tipo: intelectual, pragmática, emocional, comercial... La experiencia puede dejar de ser por desequilibrio entre el hacer y el padecer. «Puede haber interferencia a causa del exceso, ya sea del lado del hacer, ya sea del lado de la receptividad... El desequilibrio de un lado mancha la percepción de las relaciones y deja la experiencia incompleta»[22]. La experiencia estética no es algo extraordinario e intruso en la experiencia ordinaria; «es el desarrollo intenso y clarificado de los rasgos que pertenecen a toda experiencia completa y normal»[23]. La intensidad con que se pone el hombre entero en la experiencia le da un carácter de unidad y plenitud: «La mano se mueve con el estilete o el pincel. El ojo espera e informa del resultado de lo hecho. A causa de esta íntima conexión, los actos subsecuentes son acumulativos y no caprichosos ni rutinarios. En una efectiva experiencia estética, la relación es tan próxima que controla simultáneamente el acto y la percepción. Tal intimidad vital de conexión no puede tenerse si solamente están comprometidos la mano y el ojo. Cuando ambos no actúan como órganos de todo el ser, no hay sino una secuencia mecánica del sentido y del movimiento, como al caminar automáticamente. Cuando la experiencia es estética, la mano y el ojo son instrumentos, a través de los cuales opera toda la criatura viviente, totalmente activa y en movimiento»[24].

El arte expresa en forma concreta la fusión ideal entre los medios y el fin, entre lo útil y lo bello, entre la acción y la conciencia[25]. Contra la concepción esotérica del arte, Dewey sostiene que la obra de arte aclara y concentra las significaciones contenidas de modo débil y fragmentario en el material de otras experiencias. La actividad artística es así el paradigma de la experiencia perfecta.

---

[21] *El arte como experiencia* p. 39.
[22] *Ibid.*, p. 42.
[23] *Ibid.*, p. 43.
[24] *Ibid.*, pp. 46-47.
[25] *Ibid.*, p. 45: «El arte une, en su forma, la relación misma de hacer y de padecer, la energía que va y viene, lo que hace que una experiencia sea *una* experiencia. La eliminación de todo lo que no contribuye a la organización mutua de los factores de la acción y la recepción y la selección de los aspectos y rasgos que contribuyen a la interpenetración, hacen que el producto sea una obra de arte... El hacer o elaborar es artístico cuando el resultado percibido es de tal naturaleza, que sus cualidades *como percibidas* han controlado la producción».

El fin del arte es funcional, porque ante todo promueve el desarrollo de la criatura viviente por la evolución de síntesis continuamente integradores, ya que la fruición estética que procura es un resultado de la inmediatez de nuestra experiencia de esa integración cualitativa. En relación con los impulsos psíquicos, el arte es la sublimación de emociones surgidas de la tensión entre el organismo y su ambiente. Socialmente, el arte es comunicación, y no puede haber problemas de tensión entre el arte y la moral, puesto que la moral se identifica con todos los aspectos de valor que se integran en la experiencia. La estética de Dewey, además de ser psico-fisiológica y vitalista, es también sociológico- cultural.

La gran ventaja de esta teoría está en poner la experiencia estética y la experiencia creadora donde debe estar: en medio de la vida. «La vida necesita del arte, y el arte está ya en la vida cuando ésta es vivida con intensidad y plenitud». Dewey ve más inconvenientes que ventajas en la famosa división entre artes *útiles* y *bellas artes*. Y en eso tal vez tenga razón. «La idea de que la percepción estética es una cuestión de momentos excepcionales es una razón del atraso de las artes entre nosotros»[26]. La resistencia a asociar el arte a la vida es considerada por Dewey como un trágico comentario de cómo vivimos ordinariamente nuestra vida. El filósofo estadounidense combate denodadamente contra el defecto fundamental de la moral y la metafísica tradicionales en Occidente: la repugnancia a unir el arte con la vida se ha debido a una especie de miedo al cuerpo, a la vida sensible, a la intrusión de un dualismo pernicioso para el hombre y la sociedad. El organicismo naturalista de Dewey apunta a una solución integradora: sujeto y objeto, espíritu y mundo, organismo y ambiente, individuo e instituciones sociales, conciencia y naturaleza, hallan en la experiencia estética su continua integración, su completa unificación.

En su réplica a S. C. Pepper, Dewey insiste en que no propugna un panestetismo, ya que, aunque el arte deriva de la experiencia ordinaria, no se identifica con ella. Por otra parte, la experiencia es *completa* sólo haciéndose *imaginativa*[27]. Croce pensó que un sentido innato llevaba a Dewey a afirmar tesis «idealistas», aunque su empirismo y pragmatismo oscurecían su visión, de manera que le privan de adecuadas demostraciones especulativas. El debate que surgió entre Croce y Dewey[28] puso en claro la gran distancia que separaba las posiciones de ambos filósofos.

---

[26] Al dualismo endémico de nuestra cultura occidental atribuía también Camón Aznar el origen de esas «formaciones monstruosas» que son los museos. «El considerar el arte como un *sector* más del mundo fenoménico ha motivado que sea tratado con el mismo espíritu que la botánica o la economía» (*El arte desde su esencia* p. 61).

[27] D. FORMAGGIO, *L'Estetica di Dewey:* Rivista critica di Storia della Filosofia, oct. 1951, pp. 360-372: «Concludendo: l'esperienza si completa solo diventando esperienza immaginativa poiche solo l'immaginazione puo far presente cio che è passato e che è presente, paro sviluppare una storia cosciente».

[28] Cf. «Journal of Aesthetics» marzo 1948.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

En el curso de ese debate quedaron claras también las limitaciones de la estética de Dewey. Aunque la experiencia cotidiana y la experiencia estética no se presenten completamente identificadas, no aparecen tampoco diferencias específicas que separen suficientemente lo estético de lo intelectual de lo económico, etc. ¿Ha descrito una realidad o un ideal? Parece que, leyendo a Dewey, nos situamos en la línea de los utopistas premarxistas: W. Morris, R. Owen, Gogol, etc. Y, sobre todo, no aparece clara la distinción entre lo estético y lo artístico. Dewey ha descrito con singular precisión fenomenológica todo lo que en la vivencia estética es raíz del placer estético, pero nada dice que pueda convincentemente distinguir, dentro del mundo estético, al quehacer artístico. ¿Cualquier hombre puede ser artista? Identificando de hecho lo estético y lo artístico, es este segundo aspecto el que en su teoría queda notablemente empobrecido[29]. Su libro debiera titularse *Carácter estético de la experiencia*. El papel *activo* que debe tener la experiencia cuando llega a ser estética no específica la diferencia que distingue la actividad de todo hombre *(to do)* de la actividad material del artífice *(to make)*. La única diferencia que hace a veces entre *estética* y *arte* es el acento puesto sobre el *goce* en el primer término, y sobre la *acción* en el segundo; el goce de un dato es estético, realizarlo es artístico. Se trata sólo de una acentuación del momento técnico que no parece suficiente. Dewey no quiere definir el arte de manera que pueda encerrársele en categorías; cuando dice que el artista elige su *materia,* no puede verse en ella un elemento que especifique la creación artística, pues ella obligaría a hacer de la estética de Dewey una estética *contenidista;* pero tampoco se inclina del lado *formalista,* pues la *forma* para él no es exclusiva de los objetos rotulados como obra artística: «La forma es el carácter de toda experiencia que es *una* experiencia; es la operación de fuerzas que llevan la experiencia de un acontecimiento, objeto, escena y situación hacia su propio cumplimiento integral»[30].

Pero el defecto sustancial de la teoría de Dewey es su carácter narcisista, como bien ha notado Morpurgo-Tagliabue[31]. Examinada en su estructura lógica, esa integralidad o plenitud de la experiencia aparece como un análisis intelectualista y una recomposición arbitraria del acto poético. En el acto práctico, el medio técnico de la operación queda absorbido por su finalidad y hace unidad con él. Cada momento de la operación se pierde progresivamente y se anula, precipitándose hacia un resultado ulterior. Por lo cual ninguna actividad que sea a la vez práctica y estética es posible. El goce de un proceso complejo de una acción no puede coincidir con esa acción. Entonces ya no sería actuar, o sería actuar «en idea». Ya no se trata en ese momento de experiencia estética, sino de una perpetua y necesaria actitud esteticista: se goza de una acción realizándola, se la consuma en la acción, y así se hace del medio un fin, sin

---

29 D. Formaggio, a.c., p. 362.
30 O.c., p. 122.
31 *L'Esthétique contemporaine,* p. 212.

que ese fin deje de ser un medio: La acción deja de ser propiamente acción, para hacerse exhibición: el acto se ha convertido en gesto[32]. Es el narcisismo en la estética[33].

LA ESTÉTICA SEMIÓTICA

La teoría de Croce sobre la identidad de la estética y la lingüística y el desarrollo que los estudios lingüísticos adquirieron en los primeros decenios de este siglo contribuyeron a que muy pronto se empezara a estudiar el arte desde el punto de vista semántico.

Discípulo de Hermann Cohen en Marburgo, ERNST CASSIRER (1874-1945) tomó de su maestro la idea de que la estética debía fundarse, kantianamente, sobre el estudio de las estructuras mentales y del modo de expresarse del hombre, puesto que procede genéticamente de la lógica, y en el siglo XVIII había comenzado a desarrollarse como una *gnoseología inferior.* Dejando de lado el problema de la «facultad» estética para atender a las «funciones» que ejercita el espíritu, Cassirer excogitó la idea de una *vermittelnde Funktion,* de la que todas las funciones serían manifestaciones particulares. En efecto, una vez reconocida la naturaleza simbólica de todas las funciones espirituales del hombre, resultaba difícil distinguirlas filosóficamente. En *El problema del conocimiento*[1] considera la escisión entre palabra y realidad, entre *sentido (Sinn)* y *significado (Bedeutung),* y se pregunta si es posible admitir la presencia de un significado inherente a la forma antes de que ésta haya ido adquiriendo significado a través de los datos de la experiencia; es decir, si hay formas arquetípicas (figurativas y sonoras) con una significación inmediata por razones onomatopéyicas o de asociación con características miocinéticas y visceroceptivas insertas en los fonemas de que el hombre primitivo y el niño aprenden a valerse. En el mundo de los signos, Cassirer distingue

---

[32] Sobre la aberración esteticista véase *infra* p. 550.

[33] Sobre la estética de Dewey, que ha sido sumamente discutida, véase especialmente: E. A. SHEARER *Dewey's Aesthetic Theory:* The Journal of Philosophy 32, nov. 1935, pp. 617-627; S. C. PEPPER, *Some questions on Dewey's Aesthetics;* A. P. SCHLIPP, *The Philosophy of J. D.* (Evanston y Chicago 1939) pp. 371-389; J. EDMAN, *Dewey and Art,* en *J. Dewey Philosopher of Science and Freedom. A Symposium,* ed. por P. HOOK (New York 1950); R. CANTONI, *J. D. e l'Estetica:* Il Pensiero Critico 5 (1952); A. M. TAMME, *A critique of J. D. Theory of Fine Art in the Light of the Principles of Thomism* (Washington 1955); EDWARD G. BALLARD, *An Estimate of Dewey's Art and Experience:* Tulane Studies in Philosophy vol. 4 (1955) pp. 5-18; DOMENICO PESCE, *Il concetto dell'arte in Dewey e in Berenson* (Firenze 1956). Cf. también los trabajos de G. Boas, Van Meter Ames y S. C. Pepper en «The Journal of Aesthetics» XII, 2, dic. 1953; PH. ZELTNER, *John Dewey's aesthetic philosophy* (Amsterdam 1975).

[1] *Das Erkenntnisproblem in den Phil. und Wissenschaft* (1906-1920). Después de *Die Begriffsform im mytischen Denken* (Leipzig 1922) publicó su obra fundamental: *Philosophie der symbolischen Formen,* en 3 vols.; *Die Sprache* (1923); *Das mytische Denken* (1925); *Phänomenologie der Erkenntnis* (1929).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

entre *señales* (operativas) y *símbolos* (designativos). Sostiene que el significado metafórico ha precedido al significado concreto de las palabras, y la poesía al lenguaje racionalizado, lo cual explica el nacimiento de los mitos y del arte. Para Cassirer, la estética es *una* ciencia de la expresión (como decía Vossler), no *la* ciencia de la expresión (como pretendía Croce). «Lo bello es esencial y necesariamente un símbolo»[2]. Para distinguir el símbolo artístico de los otros símbolos, recurre a elementos psicológicos —tensión, polaridad, etc.—; pero la distinción no resulta convincente. En el plano filosófico no se ve clara la diferencia específica del arte respecto a la lengua, al mito y a la religión.

El estadounidense CHARLES MORRIS aprovecha las ideas de Cassirer para desarrollar en 1938 una teoría del signo[3], que corrigió y completó en trabajos posteriores. La semiótica de Morris es una teoría general del signo en el que distingue tres factores: lo que opera como signo (el *vehículo*), el acto de tomar nota del signo (el *interpretante*) y aquello de que se toma nota (el *designado*). Así nacen tres relaciones del *signvehicle:* con el *interpretante,* con el *designado,* con los otros *signos,* que constituyen, respectivamente, la *pragmática,* la *semántica* y la *sintáctica*. La estética, concebida como rama de la semiótica o teoría general de los signos, puede, por tanto, dividirse en una *semántica estética* que es el estudio de la relación de los signos con lo designado, una *pragmática estética,* el estudio de las relaciones de los signos estéticos con los intérpretes, y una *sintáctica estética,* el estudio de las relaciones de los signos estéticos con otros signos estéticos.

Dentro de la *semiótica,* la estética se distingue de otras actividades que funcionan también como signos, en cuanto el signo estético es un *tipo especial* de signo. El discurso *estético:* 1) Es no-referencial: no crea relaciones convencionales entre los signos y los objetos indicados (como lo hace el discurso científico), no necesita verificación, no exige denotación[4]; se perfecciona y alcanza su plenitud en una relación signo-significación. 2) El signo estético es un signo *icónico,* es decir, designa un objeto que tiene unas propiedades que el mismo signo contiene. 3) El signo estético *designa*

---

[2] *Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie:* Zeitschrift für Aesthetik und allgem. Kunstwissenschaft 21 (1927) p. 296.

[3] *Foundations of the Theory of Signs* (Chicago 1938); *Aesthetics and the Theory of Signs:* Journal of Unified Science (1939); *Science, Art and Technology:* Kenyon Review I (1939); *Signs, Language and Behavior* (New York 1946); trad. esp.: *Signos, lenguaje y conducta* (Buenos Aires 1962); *Significance, Signification and Painting:* R. LEPLEY *The Language of Value* (New York 1957); *Signification and Significance. A Study of the Relations of Signs and Values* (Cambridge, Mass., 1964), con bibliografía completa (cf. c.5: *Art, Signs and Values*).

[4] «Un signo debe *designar* por definición, pero no necesariamente *denotar.* Por ejemplo, cierto silbido mueve a uno a actuar como si un tren se acercara; el silbido entonces *significa* un tren que se acerca a la persona que oye el silbido, y, por tanto, funciona como un signo. Sin embargo, se puede significar a un tren que se acerca (actuar como si se acercara) cuando de hecho ningún tren se acerca; en este caso, el silbido designa, pero no denota» (CH. MORRIS-D. HAMILTON, *Aesthetics, signs and icons:* Philos. Phaenom. Research 25 [1964-65] pp. 356-357).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

valores[5]; y tales valores son considerados como propiedades de un objeto o situación relativos a un interés. De ahí que, cuando un intérprete aprehende un *sign-vehicle* estético que es icónico por definición, aprehende directamente qué valor o valores están significados, porque el valor designado está incorporado al signo mismo[6]. Lo que se le exige al arte es «la coherencia en la presentación de un valor; también puede implicar combinaciones de signos, que los lógicos del discurso científico clasificarían como contradictorios»[7].

En el acto mismo de percepción de la obra de arte, quien lo lleva a cabo no tendrá necesidad de hacer referencia a otros objetos (no necesita recurrir a un *denotatum*), sino que hará referencia directa a los valores de los que la obra artística es *signo;* es decir, el arte es un lenguaje comunicativo *especial* que únicamente atañe a los *valores* y no a las afirmaciones o a los elementos «verídicos», propios del discurso científico o lógico; sólo accidentalmente las afirmaciones del arte sirven para transmitir *verdades*. Esta teoría resulta poco convincente, pues si el lenguaje artístico no debe confundirse con el científico o lógico, tampoco puede negarse que por medio de él pueden comunicarse no sólo valores, sino ideas o conocimientos, y de hecho la humanidad ha enriquecido su conocimiento por medio del arte.

El concepto de *icono,* de signo *icónico,* referido al arte, vuelve en todas las obras de Charles Morris. Pero lo que constituye propiamente el arte no es la expresión icónica ni el valor, sino la *designación icónica* de un *valor.* El signo estético es un *apreciador icónico (iconic appraisor):* Representa algo que goza de un estatuto preferencial para el comportamiento. El arte es siempre semántico en este sentido. En *Signos, lenguaje y conducta,* influenciado ya por las ideas de Susana Langer, se muestra más prudente y sutil[8]. Pero esta obra se orienta a relacionar el mundo de los signos con la conducta. En ella su autor atribuye un carácter «apreciativo» al signo estético, pero considerándolo como uno más dentro del cuadro complejísimo que establece guiado por la diversidad de tipos de signo y la diversidad de sus empleos[9]. Resumiendo lo que atañe al signo estético, diríamos que el arte hace un uso *apreciativo* y *valorativo* de los signos, sea cual sea la naturaleza, icónica o no, y el modo, subjuntivo o imperativo, de tales signos.

La teoría de Susana Lancer procede directamente de su maestro Cassirer, del que toma el concepto de aptitud humana como disposición simbólica, comprendiendo el *símbolo* en su sentido amplio. Se inspira también en las

---

[5] «The esthetic sign is an iconic sign whose designature is a value». Para Morris, el *valor* tiene un sentido tan pragmático como para Dewey: es la propiedad de satisfacer una necesidad o de consentir en la realización de un acto.

[6] «The value it designates is embodied in the word itself». Cf. *infra* pp. 472ss.

[7] *Science, Art and Technology* p. 307.

[8] Cf. Ph. Minguet, *L'Esthétique sémantique aux Etats-Unis:* Revue d'Esthétique I (1962) pp. 43-63.

[9] En un ensayo posterior *(Significance, signification and Painting:* Methodos V 1953) trata exclusivamente el aspecto pragmático de los signos estéticos.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

especulaciones lingüísticas de Wittgenstein y Carnap, aunque refuta a éste en su concepción del signo artístico como *síntoma*. Adopta la división de Charles Morris entre *señal* y *símbolo* como especies dentro del mundo de los signos: las *señales* anuncian una situación inminente y preparan para ella a su intérprete; los *símbolos* son signos que reemplazan esos indicios y conservan y comunican una disposición para reaccionar contra esas situaciones posibles. Hay distinción, por tanto, entre las señales que «anuncian» los objetos y los símbolos que «nos hacen *conocer* los objetos». «Los símbolos no son representantes de sus objetos, son vehículos para la *concepción* de objetos. Concebir una cosa o una situación no es lo mismo que reaccionar hacia ella abiertamente o percatarse de su presencia. Al hablar *acerca de* las cosas, tenemos concepciones de ellas, pero no las cosas mismas; los símbolos significan directamente las *concepciones,* no las cosas»[10]. La señal «indica» simplemente un objeto, mientras que el símbolo permite llegar a la concepción de la «idea» en él encarnada prescindiendo de toda cualidad discursiva.

En *Feeling and Form*[11] aplica su teoría del simbolismo al arte y a la literatura. La cualidad simbólica del arte consiste en la imposibilidad de encerrarlo en un esquema significante y discursivo, si bien tiene en realidad una significación implícita en la formación en que se nos presenta. La ausencia de un verdadero sentido discursivo hace que la significación del arte sea siempre, o casi siempre, sólo de orden expositivo y simbólico. El arte está constituido por unidades gestálticas indivisibles e irreducibles a signos discursivos. El simbolismo artístico se contrapone al simbolismo discursivo del lenguaje. El orden del lenguaje es lineal, discontinuo, sucesivo; las palabras siguen como «cuentas de rosario»; su significación precede a su articulación; se definen entre sí; son traducibles. Estas cualidades hacen del lenguaje un instrumento a la vez maleable y sólido, indispensable para los asuntos cotidianos. Langer opone al orden sucesivo del lenguaje ordinario la aprehensión simultánea del simbolismo no discursivo. No es posible hacer una lengua o un diccionario de símbolos artísticos[12].

Langer rechaza toda interpretación emocionalista del arte, en beneficio de la cognoscitiva. El arte no es un sentimiento, sino una creación de formas simbólicas del sentimiento. El arte que parece más sentimental —la música— es «a tonal analogue of an emotiva life»: su función no es suscitar emociones, sino formar sus símbolos. El secreto de la musicalidad consiste precisamente en el hecho de impedir el funcionamiento completo de los impulsos senti-

---

[10] *Philosophy in a New Key* (Harvard 1942) pp. 57-58.

[11] *Feeling and Form. A Theory of Art, developped from Philosophy in a New Key* (New York 1953). Cf. también *Problems of Art. Ten Philosophical Lectures* (New York 1957); *Abstraction in Science, Abstraction in Art:* Structure Method and Meaning (1951).

[12] Por temor al malentendido que puede provocar el término *signo,* Susana Langer, al referirse al arte, abandona la fórmula «forma *significante*», para sustituirla por la de «forma *expresiva*». Y, aceptando la noción de *símbolo icónico* de Morris, lo denomina símbolo presentativo *(presentational Symbol)* cuando se refiere a las artes figurativas.

mentales, de impedir la provocación de reacciones emotivas[13], de renunciar a determinar plenamente una disposición al comportamiento. La música se convierte así en un sistema de esquemas neutralizantes. Tal interpretación parece corresponder a cierta música actual; pero es más difícil admitir que defina a *la música* simplemente.

La teoría semántica ha contribuido notablemente a dar a conocer el valor semiótico del arte y el carácter intransitivo del símbolo artístico[14]. Sin embargo, no es suficiente para comprender la amplia complejidad de los fenómenos estéticos. El arte es un medio de expresión y comunicación[15], pero no se somete a las categorías lingüísticas que emplea la semiología del lenguaje. No es una *lengua*. Es lenguaje sólo en el sentido de que cada obra inventa su morfología y su sintaxis. Intentar comprender el arte por el lenguaje no es una tentativa más justificada que la inversa: comprender el lenguaje por el arte. El arte será siempre una excelente ilustración de lo que son las relaciones comunicativas entre el mundo y el hombre, pero está muy lejos de encerrarse y agotarse en sus dimensiones semióticas. En *Signs, Language and Behavior*[16], Morris reconoció que ningún signo es *estético* como tal y que hay que considerar definitivamente fallida la tentativa de «diferenciar» las bellas artes aislando una clase especial de signos estéticos. Posteriormente[17], admitiendo el considerable peso de algunas críticas de Richard Rudnert[18], Louise N. Roberts[19], Bembow Ritchie[20], Clifford Amyx[21], etc., se ha limitado modestamente a afirmar que el signo icónico funciona en el campo del arte, aunque el grado de su *función significante* es todavía una cuestión abierta.

---

[13] «The Function of music is not stimulation of feeling, but expression of it» *(Feeling and Form* p. 28).

[14] Cf. *infra* pp. 439ss.

[15] Cf. M. Dufrenne, *L'art est-il un langage?:* Revue d'Esthétique (1966).

[16] *Signos, lenguaje y conducta* p. 216. Esta palinodia de 1946 se refiere a su artículo anterior *Aesthetics and the Theory of Signs,* en el que había intentado diferenciar el signo estético como «apreciador icónico».

[17] Ch. Morris-Daniel J. Hamilton, *Aesthetics, signs and icons:* Philos. Phaenom. Research 25 (1964-65) pp. 356-364.

[18] *On semiotic Aesthetics:* Journal of Aesthetics, sept. 1951, pp. 67-77. Si la experiencia estética es una *inmediata* «taking account of», entonces la obra de arte no funciona como signo; si es una *mediata* «taking account of», no hay manera de distinguir la experiencia estética de otras experiencias que implican mediación.

[19] *Art as Icon. An Interpretation of C. W. Morris:* Tulane Studies in Philosophy 4 (1955) pp. 75-83. Promueve objeciones en torno a la relación entre signos convencionales y signos icónicos y a la distinción entre signos que funcionan *dentro* de una obra de arte y la misma obra artística considerada como signo.

[20] *The formal structure of the Aesthetic Object,* en *The Problems of Aesthetics* (ed. E. Vivas y M. Krieger) pp. 225-233. El autor exige que el concepto de *iconicidad* se complete con el de *forma (formel iconicity)* cuando se entra en el campo del arte.

[21] *The iconic Sign in Aesthetics:* Journal of Aesthetics 6, sept. 1947, pp. 54-60. Ataca la ambigüedad con que Morris maneja el concepto de *iconicidad*. Habría que establecer una escala de iconicidad; pero aun entonces no se eliminaría la necesidad de determinar con precisión qué propiedades son esenciales para la iconicidad.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

En Susana Langer (lo mismo que en su maestro Cassirer), el símbolo estético tampoco aparece dotado de una diferenciación cualitativa suficiente para distinguirlo filosóficamente de los otros signos no-estéticos. Lo mejor de la teoría de Langer es su aptitud para hacer posible una conciliación de la estética semiótica con la formalista y la fenomenológica, puesto que para ella lo esencial del arte es ser un mensaje, pero un mensaje que es sólo irradiación espiritual de la forma y depende esencialmente de la elaboración estructural de la obra; esa forma tiene su momento esencial en el instante de la «ilusión», de la «aparición», en lo que Dufrenne ha llamado «la apoteosis de lo sensible»[22].

ESTÉTICA OPERATORIA

La estética francesa más reciente se ha caracterizado por el abandono de actitudes metafísicas y un deseo de contacto directo con el artista y con sus obras. Se trata de una forma de positivismo indudablemente diferente del empirismo anglosajón. A estos autores les ha interesado el conocimiento del arte en sí mismo más que su apreciación como *valor* y su integración en la vida cotidiana. El aspecto *experiencial* de la vivencia estética ha sido analizado únicamente por pocos pensadores, de una época anterior, tales como Victor Basch y Henri Bergson, quien ha tocado la estética en cuanto la ha hallado situada dentro de sus posiciones metafísicas.

Frecuentemente, los estetas franceses han sido ellos mismos artistas de la palabra (Valéry, Claudel, Malraux, A. Breton...), empeñados en analizar su acto creador y su resultado, o historiadores y ensayistas (Focillon, Alain, etc.) que han aborrecido la pura especulación y se han mantenido en contacto continuo con las obras de arte. Así se ha formado en los últimos cincuenta años un clima estético en el que *la obra de arte* constituye el centro de la atención filosófica. Para Alain (1868-1950)[1], el arte es, ante todo, cierto modo de *hacer*, y el pensamiento del artista no está más desligado de la materia que el de un artesano. René Huygue, profesor del Colegio de Francia y conservador del Louvre, evita igualmente la pura teoría y exige a la estética el contacto directo con el arte, que es, antes que nada, una actividad fabricadora[2]. La obra de arte es la síntesis, siempre misteriosa

---

[22] Sobre la estética semiótica además de los trabajos citados, véase: M. Rieser, *The semantic Theory of Art in America:* Journal of Aesthetics 15,1, sept. 1956; G. B. Heyl, *New Bearings in Aesthetics and Art Criticism* (New Haven 1943); E. Ballard, *Im Defense of Symbolic Aesthetics:* Journal of Aesthetics 12 (1953); M. Witz, *Symbolism and Art:* Review of Metaphysics 7 (1954); G. Dorfles, *L'Estetica simbolica e l'opera di S. Langer:* Rivista critica di Storia di Filos. 2 (1955); Ph. Minguet, *L'Esthétique sémantique aux Etats-Unis:* Revue d'Esthétique I (1962) p.43-63; G. Vattimo, *Reflections on Art di S. K. Langer:* Rivista di Estetica 5 (1960) fasc.1; P. Carboara, *Simbolo ed Arte nel pensiero di S. K. Langer;* Giornale di Metafisica 18 (1963) p. 412-435.

[1] Cf. pp. 345-346 y 353.

[2] Obras principales: *Dialogue avec le visible* (Flammarion, 1955); *L'Art et l'Homme,* (Larousse 1957), 3 vols.; *L'Art et l'âme* (Flammarion, 1960); *Les puissances de l'image* (1965); *Sens et destin de l'art* (1967) 2 vols.

e inexplicable, de la materia con la forma, del espíritu con la naturaleza, del hombre con el universo; «punto de concordancia de esos dos elementos que se creía inconciliables, y que allí se reconocen como partes de una comunidad».

Dentro de la especulación estética propiamente filosófica, junto a Charles Lalo, recordado anteriormente[3], hay que colocar a los otros dos fundadores de la *Revue d'Esthétique* y profesores de la Sorbona, Etienne Souriau y Raymond Bayer. Más positivista que el primero, R. BAYER (1898-1954) entró en la liza con un estudio de las categorías estéticas[4], en el que la belleza se concibe conforme a la noción tradicional de equilibrio y armonía. En los tres ensayos que forman el volumen *Essai sur la méthode* aparece más claro y definido su pensamiento estético: «Lo bello es el fruto de un realismo operatorio» y no existe antes de esa operación, tesis que es afirmada de muchas maneras y con diversas fórmulas. Lo bello no existe más que en lo *realizado*. La estética de Bayer es menos una teoría que una actitud: «Hay que *desmentalizar* la estética». En su *Tratado* sigue fiel a ese «realismo operatorio». «El arte no es más que una serie de posiciones de equilibrio y de fórmulas características de economía». El criterio sigue siendo el de la perfección, el de la finalidad interna.

Al iniciar su capítulo sobre la estética fenomenológica, Morpurgo-Tagliabue advierte que la fenomenología como orientación metodológica significa lo contrario del empirismo psicológico; es objetivista, y se presenta con los caracteres de una encuesta positiva; y, aunque rechaza los postulados positivistas (asociación, evolución, etc.), puede, sin embargo, emplear ciertos procedimientos experimentales (anámnesis, estadística, etc.) o conceptuales (morfológicos, tipológicos, etc.) del positivismo. No es extraño, pues, que en Francia, por ejemplo, estetas positivistas y fenomenólogos se muevan en un único ambiente de investigación, se comuniquen los resultados de su trabajo y no sea fácil clasificarlos en un único y definido grupo.

El paso de una posición positivista a una posición fenomenológica se manifiesta en ETIENNE SOURIAU, profesor de la Sorbona y fundador del Instituto de Estética y de la *Revue d'Esthétique*. En su obra fundamental, *L'instauration philosophique*[5], Souriau se interesa por el aspecto «cosal», tético, de las estructuras creadas por el pensamiento. El pensamiento crea una expresión singular, una *forma*[6]. Esta idea básica la aplica al fenómeno estético. El arte es un fenó-

---

[3] Cf. p. 196.

[4] *L'Esthétique de la Grâce* (París 1934); *Leonard de Vinci* (París 1934); *L'Esthétique de Bergson* (París 1943); *Essais sur la méthode en Esthétique* (París 1953); *Traité d'Esthétique* (París 1956). Bayer es también un historiador de la estética: *Histoire de l'Esthétique* (París 1960), *L'Esthétique mondiale au XXe siècle* (París 1961).

[5] Además de esta obra fundamental de 1939, Souriau ha escrito otras muchas, entre las que cabe señalar: *Pensée vivante et perfection formelle* (París 1925); *L'Abstraction sentimentale* (1925); *L'avenir de l'Esthétique* (1929); *La correspondance des arts* (1947); *Les deux-cent mille situations dramatiques* (1950); *Clefs pour l'Esthétique* (1970).

[6] Morpurgo-Tagliabue se permite dudar del carácter *instaurativo* del pensamiento del mismo Souriau (o c., pp. 338-339).

meno instaurativo; y se llama instaurador «todo proceso, abstracto o concreto, de operación creadora, constructiva, que conduzca a la posición de un ser en su fatalidad de ser, es decir, con un destello suficiente de realidad»[7].

Raymond Bayer observa, no sin espíritu crítico, que esta filosofía de las formas convierte al pensamiento filosófico en un arte, quizá en el arte puro. Sin duda, Souriau se mueve, en esta primera época de su vida, en el círculo de la influencia de Croce[8] y no está suficientemente liberado de «mentalismo». Para Souriau, el arte es una función «skeuopoiética», pero no dice que la cosa, la obra, el objeto realizado, no sea debido a un acto puramente mental. En *L'avenir de l'Esthétique* (1929) se acusa el lado «formalista» de su estética. Entre esa obra y *La correspondance des arts* (1947) se sitúa el artículo *Art et Vérité* («Revue Philosophique», 1933), núcleo central del sistema de Souriau: «La única verdad sólida y digna de este nombre, según la palabra de Lachelier, es la belleza». «El arte es también una forma específica de pensamiento». El artista piensa trabajando; este pensamiento constituye lo principal de su trabajo. «El arte es, para el pensamiento, disciplina». La implicación de la técnica en la operación «formadora» del artista aparece aún más claramente en *La correspondance des arts,* donde su autor ofrece una teoría del arte como síntesis de la idea de instauración con la idea de independencia del arte guiado por un pensamiento formal y formativo. El arte se dirige a la existencia plena en la obra, y ésta se presenta a la inspección fenomenológica como constituyendo cuatro planos existenciales, que el autor analiza cuidadosamente[9].

En el marco de esta *estética operatoria* nos parece necesario colocar la obra extraordinaria de un profesor de habla española, el argentino Luis Juan Guerrero (1896-1956)[10]. Con un título significativo —título que él considera intercambiable con el de estética *operocéntrica—,* esta obra pretende abarcar las tres direcciones esenciales del arte, implicando también las tres vertientes de la estética: la de las *manifestaciones artísticas,* que condiciona las modalidades de revelación y acogimiento de la obra de arte; la de las *potencias artísticas,* que formula las articulaciones trascendentales de los procesos de creación y ejecución de la obra de arte, y la de las *tareas artísticas,* que se

---

[7] Esta estética, que comprende todo tipo de *instauración* existencial, se divide en cuatro zonas: la estética *pitagórica,* que estudia las formas ideales del orden espacial; una estética *dinámica,* que estudia las formas de los procesos de movimiento y transformación; una estética *skeuológica,* que estudia las formas de las cosas en cuanto tales (en ésta se inscribe el arte propiamente tal), y una estética *psicotécnica,* que estudia las formas o estructuras del mundo psíquico.

[8] Cf. E. Souriau, *L'Esthétique de B. Croce:* Revue Intern. de Philos. (1953) fasc. 4 n. 26.

[9] Cf. *infra* p. 481. Sobre la estética francesa de este siglo véase Valentín Feldman, *L'Esthétique française contemporaine* (París 1936); Denis Huisman, *L'Estetica francese negli ultimi cento anni, en Momenti e Problemi...* III pp. 1067-1181.

[10] *Estética operatoria en sus tres direcciones*. I: *Revelación y acogimiento de la obra de arte;* II: *Creación y ejecución de la obra de arte;* III: *Promoción y requerimiento de la obra de arte* (Buenos Aires 1956). En 1954 había publicado el opúsculo *Qué es la belleza* (Buenos Aires, 2.ª ed. 1956), excelente síntesis sobre el desarrollo histórico de ese concepto fundamental.

produce en las empresas de promoción y requerimiento de la obra de arte. No podemos resumir aquí el contenido riquísimo de estos tres volúmenes, fruto de una feliz conjugación entre una asombrosa cultura artística, una copiosísima documentación y un pensamiento poderosamente sintetizador. A un lector apresurado, este monumento estético puede antojársele el resultado de un cerebro paciente y ecléctico; pero en realidad se trata de una síntesis orgánica notabilísima (tal vez la más densa y sistemática en lengua española), en la que, junto a una crítica sagaz de las principales teorías estéticas de nuestro tiempo, se hallan vitalizadas las aportaciones del positivismo francés, las verificaciones más incontrovertibles tanto de los semiólogos americanos como de los psicólogos de la forma, los análisis de la intuición fenomenológica y los atisbos más profundos de la ontología heideggeriana.

Los estetas adheridos a este positivismo *operocéntrico* se han mostrado liberales a la hora de fijar un método para la investigación. Tanto Souriau como Bayer han insistido en que por el momento no es conveniente excluir ninguno de los métodos utilizados hasta el presente. Hay que tender —escribe también Luis J. Guerrero[11]— «a una amplia simbiosis de todos los métodos, como también a una pluralidad de enfoques, solidaria con una multiplicación de las perspectivas de sus objetos propios». Esta actitud hace a estos autores difícilmente clasificables; por otra parte, su modesta circunspección y discreción metodológica los aproxima a cuantos inician su encuesta por la profundización de la vivencia estética contemplativa; es decir, a una estética *fenomenológica*.

LA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA

Reaccionando contra el empirismo y el psicologismo, que no dan sino la «facticidad» de lo individual y contingente, EDMUND HUSSERL (1859-1938) pretendió hacer de la filosofía una ciencia tan rigurosa como las matemáticas. Para la fenomenología, lo singular es siempre lo indeterminado, lo indefinible; sólo puede conocer de una manera objetivamente válida las esencias y las relaciones de las esencias. Por eso, mediante un método que consiste en describir el *fenómeno* —lo que *se da* o se ofrece inmediatamente en la conciencia—, pretenderá captar no el *hecho* psicológico, sino la *esencia,* el contenido inteligible, ideal de ese fenómeno, esencia que es captada en visión inmediata[1]. El fenomenólogo procede no por *deducción* ni por *inducción,* sino mediante una intuición particular —la *Wesensintuition—,* a la que se atribuye carácter apriorístico, que capta la naturaleza general de cada objeto en un caso particular. La cualidad íntima y fundamental así revelada se asemeja a la idea

---

[11] O.c., I p.15.

[1] Cuando Husserl dice que hay que ir «a las cosas mismas» *(zu den Sachen selbst),* se trata siempre de las cosas tal como se ofrecen originariamente a la intuición en la conciencia.

platónica; Husserl la llama εἶδος. Existen, según eso, ciencias de hechos (o *fácticas*) y ciencias de esencias (o *eidéticas*), a las que incumbe llegar a la intuición esencial.

El fenomenólogo debe practicar para llegar al εἶδος una abstención (o *reducción*), que Husserl llamó *époché,* y que consiste en prescindir de ciertos elementos de *lo dado*. El observador (un poco como Descartes en su famoso *cogito*) «pone entre paréntesis» *(Einklammerung)* la existencia individual del objeto estudiado, todas las doctrinas filosóficas y las observaciones hechas por las ciencias de la naturaleza y del espíritu (incluso la psicología experimental), y deja subsistir sólo lo que aparece presente a la conciencia en cuanto puro *fenómeno*. En las obras últimas de Husserl, a la reducción eidética se añade otra que se denomina reducción *trascendental,* por la que el método fenomenológico se aplica al sujeto mismo y a sus actos. Es entonces cuando Husserl habla de la *conciencia pura*. Para llegar a ella, Husserl empleó el concepto de *intencionalidad,* tomado de Brentano y, a través de él, de los escolásticos. Hay vivencias que son vivencias *de* un objeto (no hay *conciencia,* sino *consciencia de*) y se llaman vivencias intencionales en cuanto «referidas intencionalmente» a ese objeto. En cualquier percepción sensible —por ejemplo, de un color, de un sonido, etc.— lo que interesa al fenomenólogo no son esos *hechos,* psíquicos, sino los *objetos* hacia los cuales se dirigen *intencionalmente* los actos psíquicos de ver, oír, etc. Al aplicar la reducción fenomenológica a este tipo de vivencias intencionales, se llega, por una parte, a captar la conciencia como un puro centro de referencia de la intencionalidad, al cual se da el objeto, y, por otra, a un objeto al cual no le queda, después de la reducción, ninguna otra existencia que la de estar dado intencionalmente a este sujeto[2]. En la vivencia misma se contempla el acto puro, que parece ser la referencia intencional de la conciencia pura al objeto intencional. La conciencia pura no es ningún sujeto real; sus actos no pasan de ser relaciones meramente intencionales, y el objeto se reduce a un ser dado a ese sujeto lógico. De este modo, la filosofía de Husserl desemboca en un idealismo trascendental, que en algunos aspectos se parece al de los neokantianos[3].

Como la estética *fenomenológica* consiste prácticamente en la utilización de un método detengámonos un instante a describirlo. El análisis fenomenológico tiene la marca del espíritu matemático que lo ha concebido. Igual que el matemático manipula valores o esencias ideales sin necesitar nunca preguntar-

---

[2] La fenomenología no es *subjetivista* porque distingue entre el pensar y lo pensado, el imaginar y lo imaginado, etc.; pero tampoco es *objetivista,* puesto que el ser del objeto consiste en su aparecer a la conciencia.

[3] En *La filosofía como ciencia rigurosa,* Husserl afirma que la aspiración de toda filosofía a lo largo de la historia ha sido la de constituirse como verdadera ciencia, por eso él, que tenía como Descartes, la añoranza de una «Mathesis Universalis», intentó partir de una eliminación radical de todo presupuesto; pero su decepción fue completa: «El sueño de la filosofía como ciencia ha terminado» (cit. por A. de Waelhens, *Phénoménologie et Dialectique,* en *Ordre, Desordre, Lumière* [París 1952] pp.9-31).

se si corresponden o no a una realidad de hecho, el fenomenólogo no investiga, como el lógico, *en qué condiciones* un juicio es verdadero; ni, como el geómetra, *si es verdad* que los ángulos de un triángulo suman 180 grados; ni, como el psicólogo, *qué es lo que ocurre* efectivamente en la conciencia, sino que se pregunta: ¿Qué entendemos por...? *(Was meinen wir...?)* ¿Cuál es la *significación* de lo que tenemos en el espíritu cuando juzgamos, afirmamos, sentimos? La fenomenología no es una investigación sobre *hechos* externos o internos. Al contrario, hay que acallar provisionalmente a la experiencia, dejar de lado la cuestión de la realidad objetiva o del contenido real, para atender únicamente a *la realidad en la conciencia,* a los objetos en cuanto *intencionalizados* por y en la conciencia: a las *esencias ideales*. No se trata de simples representaciones subjetivas (esto sería *psicología*) ni propiamente *realidades* ideales (eso sería *metafísica*), sino precisamente *fenómenos*. El fenómeno es *lo dado,* lo que se da a sí mismo *(Selbsgebung)* y es captado en la intuición. El método fenomenológico consiste, pues, frente a objetos y contenidos de conocimiento, en no tener en cuenta lo que únicamente contaba para los filósofos y los sabios: su valor, su realidad o su irrealidad; en describirlos tal como *se dan* en la conciencia, como significaciones; en hacerlos visibles y aparentes como tales[4]. En esta *Wesensschau,* la esencia no es ni realidad ideal ni realidad psicológica, sino puro objeto intencional de la conciencia e inmanente a ella.

Los discípulos y contemporáneos de Husserl se percataron pronto de que el método fenomenológico podía renovar muchas ciencias, a condición de que la atención se concentrara no en los objetos empíricos, sino en los fenómenos de la conciencia. Pero la mayoría no siguieron al maestro en la última fase de su idealismo trascendental. Aceptaron y desarrollaron lo más positivo de su doctrina: la intencionalidad de la conciencia y la intuición de las esencias en los fenómenos. También se advierte que no todos conservan su método en toda su pureza y que lo que frecuentemente se llama *fenomenología* no supera el nivel de una «psicología eidética». Casi todos los filósofos que han aplicado a la estética el método fenomenológico son al mismo tiempo objetivistas, y de la fenomenología se abren paso hacia la ontología[5].

MORITZ GEIGER (1880-1937) sólo relativamente puede considerarse como esteta fenomenólogo, ya que, partiendo de las *Logische Untersuchungen* de Husserl (mientras éste se encaminaba hacia el idealismo trascendental), utiliza la fenomenología sólo en cuanto se presta para investigaciones especiales que le sirven de base para una elaboración de la psicología y de la estética[6].

---

[4] PIERRE THEVENAZ, *Qu'est-ce que la Phénoménologie:* Revue de Théologie et de Philosophie 1 (Lausanne 1952) p. 22-23.

[5] WERNER ZIEGENFUSS, *Die phänomenologische Aesthetik* (Berlín 1928).

[6] *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses:* Jahrbuch für Philos. und phänomenologische Forschung (Halle 1913) pp. 567-684; *Zugänge, zur Aesthetik* (Leipzig 1928); trad. esp.: *Estética* (Buenos Aires 1947). Cf. también su colaboración *Phänomenologische Aesthetik* en el II Congr. Intern. de Estética (París 1937).

Su método es, pues, una intuición introspectiva por medio de la cual se puede captar la experiencia estética en su esencia y en sus valores. Por eso distingue una estética de los hechos *(Wirkungsästhetik)* y una estética de los valores *(Wertästhetik)*. Pone el acento en que la cualidad específica del efecto que causa el objeto en el espectador es absolutamente única, y esto suministra los rasgos característicos de la actitud artística como tal, que implica siempre una *contemplación cualitativa existencial*. El mérito principal de Geiger está en su análisis del placer, y en particular del goce estético. Él distingue el *goce (Genuss)* y el *gozo (Lustgefühl)*. Ambos tienen un objeto intencional; pero el *goce* (arte, amor, comida, juego, descanso, deporte...) es *in-motivado;* en cambio, el *sentimiento-de-gozo* (la satisfacción de verme libre de una deuda, de volver a ver a un amigo...) tiene un *motivo* axiológico[7]. Por ser *goce (Genuss),* la fruición estética carece de motivación. Pero, entre los placeres «inmotivados», se caracteriza porque se dilata en lo espiritual y, por otra parte, aferra al yo en su profundidad. En contraste con otras actividades placenteras (como el deporte), «todo placer estético es *placer-de-contemplación*»; implica una actitud pasiva, no analítica, y *distante:* «Cuando gozamos estéticamente de una pintura, de un paisaje, de un rostro humano..., hay siempre una distancia *(Fernstellung)* entre el yo y el objeto»[8]. La *distancia* es rasgo esencial de la contemplación; en ella la pasividad significa que el sujeto observa al objeto sin penetrar en él. Cuando gozo del aroma y del sabor de un vino, mi actitud es de *distancia* comparada con las que adopto cuando bebo sediento un vaso de agua. La vista y el oído son sentidos preeminentemente estéticos, porque sus objetos están más sometidos a la *distancia*. Hay una concentración del yo sobre el objeto, pero a distancia *(Aussenkonzentration)*[9]. Por el contrario, en los casos en que se produce una *concentración-hacia-dentro (Innenkonzentration)* del objeto, como cuando bebo ávidamente un vaso de agua, no hay goce contemplativo del objeto, sino que gozo de un estado producido por el objeto. La *Innenkonzentration* nunca produce auténtico goce estético aunque el objeto sea una obra de arte, porque la concentración no recae en las cualidades del objeto, sino en el temple subjetivo *(Stimmung)* o en el proceso mental causados por el objeto. Entre gentes poco educadas es frecuente, ante las obras de arte, esta actitud, que es de auto-goce (no verdadero goce estético), causada por un autohipnotismo o autointoxicación sentimental.

Otra propiedad del goce estético es la de provenir de una *contemplación de la plenitud* del objeto *(Betrachtung der Fülle)*[10]. Cuando miro un árbol, siento no sólo el color y la forma, sino también al árbol como objeto. Si pien-

---

[7] Cf. *infra* p. 206.

[8] *Beiträge* p. 632.

[9] «Nur in Aussenkonzentration gibt es überhaupt Sinn, von einem Erleben, von einem adäquaten ästhetischen Erleben zu reden...» (*Zugänge* p. 17).

[10] «Der ästhetische Genuss its Genuss *in der Betrachtung* der Fülle, nich Genuss *an* der Fülle» (*Beiträge* p. 647).

so sólo en el objeto —árbol—, no está ya ante mí en su *plenitud* o totalidad, porque le falta el color y la forma. Contemplo el objeto *totalmente* cuando los elementos sensoriales y perceptivos de la experiencia están presentes ante mí. Por darse esa «contemplación-de plenitud», las capas externas del mundo objetivo se debilitan en la captación perceptiva, de modo que el goce queda conectado directamente sobre el objeto. Es un goce objetivado (Geiger implica en este momento de su análisis a la *Einfühlung*). Pero si la observación, en vez de tener esa «plenitud de apariencias», recae en el objeto mismo (en el contenido religioso de un poema, en la tesis de un drama), entonces lo que se capta del objeto queda mediatizado por aquello que me da el objeto[11].

La tercera propiedad del goce estético es el *desinterés*. El objeto puede interesar, pero siempre será, por razón de la *distancia,* un «interés desinteresado», en el sentido de que la relación entre el objeto y el yo es desinteresada. El goce estético puede crear un deseo de posesión, pero ni el deseo de posesión ni la posesión misma es la causa del goce[12].

El polaco ROMAN INGARDEN (1893-1970), discípulo de Husserl en Göttingen, es quizá el que, en su célebre estudio sobre la obra de arte literario[13] se mantiene más fiel a los principios y al método del maestro. Utiliza las nociones de «reducción fenomenológica», de «neutralización», de aislamiento de la «intencionalidad pura», para contraponer el *objeto estético* a la obra de arte, el objeto *irreal* al objeto real. Analiza minuciosamente los diversos momentos o etapas de la experiencia estética: la fase *emocional* (excitación estética), la *activa* (constitución del objeto estético) y la *pasiva* (percepción de las cualidades sensibles ya desveladas y armonizadas). En cuanto a la obra artística literaria, divide analíticamente en estratos, correspondientes cada uno a una operación de la conciencia: los sonidos, los significados, los objetos representados, los «aspectos» *(Ansichten)* esquematizados del mundo figurado; por fin, las cualidades metafísicas o categorías. Posteriormente ha abordado el problema de los *valores* estéticos, distinguiendo tres géneros diversos de cualidades presentes en la obra artística[14].

---

11 *Beiträge* p. 649.

12 Sobre la estética de M. Geiger cf. ALEX. MÉTRAUX, *Zur phänomenologischen Aesthetik Moritz Geigers:* Studia Philosophica 28 (Basel 1968) pp. 68-92.

13 *Das literarische Kunstwerk* (Halle 1931); *Das ästhetische Erlebnis,* en el II Congr. Internn. de Estét. (París 1937) I pp. 54-60 (en inglés: *Aesthetic experience and aesthetic Object:* Phil. and Phenom. Research 21 [1960] pp. 289-313). Además de varias obras en polaco, Ingarden ha publicado recientemente: *Vom Erkennen des liter. Kunstwerkes* (Tübingen 1968); *Erlebnis, Kunstwerk und Wert* (1969).

14 *La valeur esthétique et le problème de son fondement objectif:* Atti del III Congr. Intern di. Estetica (Venezia 1956) pp.167-173. Sobre la estética de R. Ingarden, véase T. BRUNIUS, *The aesthetics of R. Ingarden:* Philos. Phenom. Research 30 (jun 1970) n. 4, 590-595; G. KALINOWSKI, *Ontologie et esthétique chez R. Ingard*en: Archives de Philos. 31 (1968) 281-287; *Les thèses principales de l'esthétique ingardenienne:* Archives de Philos. 33 (1970) 945-950; ADAM WEGRZECKI, *Roman Ingarden: L'homme et son oeuvre:* Les Études Philosoph. (Janv.-Mars 1972) 55-60.

El deseo de defender una crítica poética y creadora, como poeta y creador que es él mismo, llevó muy pronto al español JOSÉ CAMÓN AZNAR (1898-1978) a una estética fenomenológica, que él llama *vivencial,* y que expuso en un precioso librito que pasó casi inadvertido en su primera edición (1941), y que, afortunadamente, ha sido recientemente editado[15].

Camón sostiene la unidad fenomenológica de la obra de arte, que es una entidad cuya génesis y acabamiento recaen en ella misma. Este ilustre pensador denuncia inexorablemente los defectos de otras críticas o aproximaciones a la obra artística concretamente la *formalista* y la *historicista;* rechaza el *simbolismo* y el *psicologismo* como tipos de interpretación de la esencia artística y vuelve insistentemente sobre el carácter de cosmos único, sintético e inescindible que tiene la obra de arte. «La estética vivencial convierte a las obras de arte en vivencias psíquicas». Cuando la obra de arte se logra, «el fenómeno artístico se trasmuta no en abstracción y formulación conceptual, sino en un entrañamiento cognoscitivo, en una realidad de la conciencia, con la misma génesis expresiva y la misma normación universal que provocan las formas plásticas»[16], El fenómeno estético es impermeable a una encuesta intelectiva. Sólo es aprensible por la intuición de la esencia. Y esa esencia se verifica en la realidad plástica. «Su ser y su exteriorizarse son una misma cosa. Si el proceso determinante de la creación artística puede tener una versión verbal, la creación, por sí misma, radica y finaliza en la pura forma. Su ser en sí y su apariencia son idénticos»[17]. Todos los entorpecimientos del pensamiento occidental desde Platón se deben a la oposición entre idea y apariencia[18]. La estética vivencial, según Camón, supera el dualismo maniqueo entre materia y forma, puesto que la expresión se fragua en el medio físico, «emerge y se desentraña consustancializada con él, sin que pueda intuirse ni en su génesis ni en su evolución independiente de esa materia»[19].

En una sagaz comparación entre la obra artística y el producto natural, Camón observa cómo la resistencia de la materia a ser moldeada, según las exigencias de cada especie, determina, dentro de esta especie, la aparición de los individuos. Las diferencias individuales no son más que deformaciones de un tipo específico. En la naturaleza hay una dualidad entre el ser existente y su esencia; en cambio, en el arte se identifica la idea y su realización; la obra no se hace siguiendo una ley, sino que al hacerse hace su propia ley. La materia no se ve constreñida a adaptarse a leyes biológicas, porque las leyes que conforman las obras de arte salen de la materia misma... Por eso, las obras de arte surgen perfectas, singulares, con la autonomía y eternidad de las ideas mismas[20].

---

15 *El arte desde su esencia* (Zaragoza 1941, 2.ª ed. 1968). Cf. también otros trabajos de crítica, particularmente *El arte ante la crítica* (1956); todos ellos reunidos en *Las artes y los días* (Madrid 1965).

16 *El arte desde su esencia* (1968) p. 30.

17 *Ibid.*, p. 33.

18 *Ibid.*, p. 101.

19 *Ibid.*, p. 48.

20 *Ibid.*, p. 50. Cf. *infra* p. 416.

La obra de arte puede encerrar un mundo de valores, puede contener una eficacia pragmática considerable, ser enormemente «sinergética»; pero las obras «que quedan» son sólo aquellas en que estos valores están fundidos en la expresión formal y en que la sinergia se hace siempre vivencia. Hay que advertir también que, cuando Camón (que elabora aquí una estética a partir de las artes plásticas más que de las literarias) rechaza con insistencia la concepción del arte como *signo,* sólo concibe éste en su acepción común, como signo puramente referencial. Probablemente, Camón ignoraba en esa época los estudios de semiótica que contemporáneamente estaban realizando estetas americanos (Charles Morris y Susana Langer) y sus sutiles análisis sobre el signo icónico (Morris) o presentativo (Langer), que fundamentalmente pueden coincidir con lo que Camón llama *expresión*. La expresión artística, aunque sugeridora de trascendencia, en sí misma y en su integridad formal es intrascendente. No es expresión de *algo;* es decir no remite a algo fuera de sí mismo, sino que la forma expresiva encierra en sí su contenido, su esencia y todas sus posibilidades de significación[21].

Para hacer compatibles la intransitividad de la expresión y una formulación verbal y generalizada como la que exige toda crítica, Camón acude a conceptos de la fenomenología de Husserl: la *noesis* y el *noema*. La *noesis* es la comprensión de la obra por medio de su vivencia; *noema* es el pensamiento de esa vivencia. Momento *noético* es el momento de esencialización del fenómeno artístico en la vivencia, y momento *noemático,* el momento reflexivo de esa esencia. En el fenómeno *noético* no hay posibilidad de un *substratum* crítico. Todo en él es acto. Pero la expresión, en cuanto se ha convertido en vivencia, puede ser pensada, puede ser motivo de crítica; tal es el momento *noemático,* en el cual la reflexión se dirige no sobre la obra de arte, sino sobre su vivencia, es decir, sobre su objetivación en la conciencia. La crítica se realiza así sobre un objeto vivo, del cual fluye el pensamiento en conceptos y fórmulas transmisibles a los demás hombres. Por esta fase noemática, la expresión se hace expresiva. Camón, como los otros fenomenólogos, distingue las fases de este acercamiento reflexivo a la expresión artística: la *formalista,* la *histórica* y la *fenomenológica;* ésta es la más próxima e íntima a la vivencia expresiva misma; pero, por eso mismo, la más difícil y ánoma, ya que «la traducción a conceptos de las vivencias artísticas supone empresas hasta ahora inéditas en los géneros literarios»[22].

Entre los muchos que en el ámbito del pensamiento alemán han adoptado una fenomenología estética[23] destaca NICOLAI HARTMANN (1882-1950), importante axiólogo y filósofo objetivista, que, en una notable obra póstuma,

---

[21] *Ibid*., p. 73.

[22] *Ibid*., p. 80.

[23] Alfred Bäumler publicó en 1934 una *Estética* en que afirma la necesidad de superar «el dualismo entre lo universal y lo particular, entre la esencia y la apariencia»; para ello está a mano el concepto no de una idea trascendental que informa el arte, sino de un «modelo superior» *(Hochbild),* modelo concretamente humano e histórico. Este *Hochbild* es el estilo; y la fenomenología de estas formas estilísticas constituiría para Bäumler el argumento esencial de la estética.

utiliza el método fenomenológico para abrirse paso hacia la ontología de lo bello y del arte[24].

Hartmann salió del neokantismo y se pasó a la escuela fenomenológica (al mismo tiempo que se dejaba influir por Max Scheller) porque creyó que el criticismo contradecía la *esencia* del conocimiento, la prioridad que esencialmente reviste el *ser* sobre el *conocimiento* del ser. Según él, el *conocer* es *saber de* un objeto, pero ese objeto que conozco es exactamente ese objeto indiferentemente de si es o no conocido por mí. Pertenece a la esencia del conocimiento el estar referido al *ente;* pero este ente, en cuanto tal, es independiente de *ser-conocido*. Conocer no es *objetivación* de un estado subjetivo, sino *objetación* por parte de un objeto real que se sitúa frente al sujeto. Ello no excluye que esta *objetación* sea esencial a *algunos* entes; tal ocurre en los «objetos estéticos», cuyo *ser* consiste en *aparecer* a la conciencia.

Lo bello, tanto natural como artístico, es el objeto universal de la estética; pero, según Hartmann, la atención del esteta de recaer no sólo en el objeto bello, sino en el acto del cual lo bello es objeto. No se trata tanto de investigar (como hace la estética idealista) la naturaleza del objeto que preexiste a la «representación» cuanto las cualidades mismas de la representación»[25]. Hartmann descubre así en el *objeto estético* algo *real* (lo sensible) y algo *irreal,* que en lo real «aparece» a quien lo contempla estéticamente. *Lo que hace* aparecer debe ser algo real y *lo que aparece* puede no ser real, puesto que consiste en ese aparecer. De ahí ese modo de ser «irisado» *(Schillernde)* de lo bello; está ahí y no está ahí; su existencia es algo flotante *(Schwebende)*[26], aunque esta naturaleza «aparencial» de lo estético nada tiene que ver con el «ilusionismo», en el que lo han hecho consistir algunos estetas[27]. El principio constitutivo de lo bello es, pues, no una esencia, sino una relación, una «relación de aparición» *(Erscheinungsverhältnis)*. La percepción estética tiene esto de particular y de diferente de la percepción ordinaria; que ella no remite a un ser objetivo, a una realidad ontológica existente en sí. El objeto estético «subsiste solamente en relación con el sujeto que lo contempla estéticamente; no existe absolutamente en sí; existe sólo para la mirada que lo contempla estéticamente». El objeto de la percepción estética es intransitivo, es un fin en sí, y justamente porque

---

[24] *Aesthetik* (Berlín 1953). Aunque de publicación póstuma, este libro había sido redactado en 1945. Algunas de sus ideas estaban ya anunciadas en obras anteriores: *Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis* (Berlín 1921; 2.ª ed. 1925; 3.ª ed. 1940); *Systematische Philosophie in eigener Darstellung* (1926) (cf. c.4).

[25] *Aesthetik* p. 25.

[26] *Ibid*., p. 34.

[27] La expresión hegeliana *scheinen* no cuadra con lo que quiere decir Hartmann, pues sugiere más bien una ilusión. Para Hartmann se trata de no un *parecer,* sino de un *aparecer:* «Es wird vielmehr nur etwas des höheren Schau Zugängliches in die sinnliche Sichtbarkeit gerückt, dadurch dass diese Schau mit der Wahrnehmung fest verknüpft ist. Aber weder täuscht die Verknüpfung Realität vor, wo keine ist, noch wird damit irgendetwas ausgemacht darüber, was jenes des höheren Schau Zugängliche sein müsste» (*ibid*., p. 77).

se basta a sí mismo no remite a otra cosa. De ahí el carácter de revelación que se atribuye al arte, y que le da cierto parentesco con la experiencia religiosa y mística[28].

El sentimiento estético es lo que los otros sentimientos de valor nunca son: *es lo que constituye* el valor. Lo bello nos es dado en el placer; el placer es el factor que indica la presencia del valor estético *(der wertanzeigende Faktor)*. Del placer puede decirse que es la forma primaria e inmediata de la conciencia-de-valor estética[29]. La contemplación estética es esencialmente placentera, y el placer es esencialmente placer-de-contemplación[30]. El valor de un éxito práctico o de un descubrimiento teórico subsiste objetivamente sin placer. Por el contrario, el valor estético de una obra de arte existe únicamente para un sujeto que lo contempla y que goza contemplándola[31]. Y Hartmann, que insistía en el ser absoluto del valor ético, independiente del sujeto capaz de sentirlo, insiste con igual energía en el hecho de que «los valores estéticos son condicionados por el sujeto». Los valores estéticos no dependen de *algo* que aparece, sino del mismo *aparecer.* No son valores de algo que es *en sí* ni de algo *real,* como los valores vitales; ni de algo *ideal,* como los valores éticos. De ahí la autonomía de los valores estéticos: no incluyen un «deber ser»; son ánomos[32]. Son valores de algo que «existe en nosotros». Son valores objetivos, valores de los objetos. Pero el objeto estético existe solamente para un sujeto que puede mirar las cosas estéticamente. Como Croce y Sartre, Hartmann se dio cuenta de que el sujeto que contempla el objeto participa en la *constitución* de su valor estético[33]. Así, el contemplador es una especie de creador artístico.

En un capítulo dedicado a *la estructura del objeto estético,* lo presenta compuesto de varios estratos o planos *(Schichten)*. Los dos fundamentales son el primer plano —el sensible— *(Vordergrund)* y el plano de fondo —el irreal— *(Hintergrund),* que, a su vez, se despliega en diversidad de planos según las diversas artes[34]. Podría objetarse que esa relación de *estratos* fenoménicos es propia de toda percepción. Pero Hartmann replica que la percepción estética no se preocupa de purificarse de los elementos subjetivos y emocionales que la acompañan, y, a diferencia de la percepción común, no está determinada por intereses prácticos: la percepción estética es de naturaleza contemplativa, descansando en sí misma, de manera que, por una parte, el *Hintergrund* deviene en ella esencial, y, por otra, el *Vordergrund* sigue siendo

---

28 *Ibid.*, p. 64.
29 *Ibid.*, p. 68.
30 *Ibid.*, p. 73.
31 *Ibid.*, p. 80.
32 Hartmann coincide aquí con las ideas expuestas mucho antes por Camón Aznar en *El arte desde su esencia* p. 50.
33 *Aesthetik* p. 80: «Nur das Phänomen drängt sich hier bereits auf: ästhetisches Wertfühlen ist —was andere Wertgefühle nie sind— zugleich wertkonstituirend».
34 Cf. *infa* p. 480.

un elemento fundamental e imprescindible, nunca olvidado ni traspasado en lo trascendente[35].

GUIDO MORPURGO-TAGLIABUE[36], autor de la más enjundiosa y sugerente historia de la estética contemporánea, quiere evitar el «mentalismo» en que ha incurrido la estética italiana influenciada por Benedetto Croce. Según él, el análisis fenomenológico no confirma la existencia de la imagen o intuición pura. Una imagen pura ideal no existe si no hay una figura real objeto de la percepción. Lo que atestigua el análisis fenomenológico es que en la percepción estética hay un comportamiento perceptivo que *termina* en imagen. Morpurgo distingue el momento *perceptivo,* que es el momento de la percepción sensible, y el momento *poético,* cuando el anterior se traspone en recuerdo. El arte es la coincidencia de ambos momentos: cuando una imagen emotiva, un *eidos-pathos* habita sus percepciones.

El arte no puede juzgarse como un tema o asunto en abstracto, *antes* o *fuera* de la obra (como hacían Aristóteles o los teóricos del siglo XVI), pero tampoco *después* de la obra, una vez terminada la contemplación, como si fuera un residuo mnemónico autónomo en la imaginación del espectador o lector. Hay que captarlo en su conjunto, como encuentro de todas las figuras estéticas que componen la obra de arte. Una figura es estética cuando es capaz de desembocar en imagen, es decir, en un resultado unitario que resume y borra todas las percepciones particulares de que están hechas las *figuras* (palabras, colores, sonidos, etc.) para reemplazarlas por una *imagen* emotiva, cuando se hace «poética». El arte no es ni una ni otra, sino las dos juntas[37]. A la imagen artística se le podrá llamar «aparición» o «representación». Varía en función de las «figuras» que ella unifica en sí misma; las figuras tienen una naturaleza diferente según los diversos tipos de arte[38].

El francés MIKEL DUFRENNE, inspirándose no tanto en Husserl cuanto en Merleau-Ponty y en Sartre, considera el objeto estético como una percepción en que desaparece la oposición entre sujeto y objeto: «La percepción es precisamente la expresión del nexo anudado entre objeto y sujeto»[39]. El punto

---

[35] Sobre la estética de Hartmann cf. F. BARONE, *Assiologia e Ontologia*. *Etica e Estetica nel pensiero di N. Hartmann:* Atti dell'Accad. dell Sc. di Torino vol. 88 (1953-54); A. CARACCIOLO, *L'Estetica de N. H.:* Lettere Italiane n. 8 (1956); H. SCHMITZ, *N. Hartmanns Aesthetik:* Revue Intern. de Philos. n. 35 (1956) pp. 105-112; H. RESCH, *Aesthetik im Reiche der Werte:* Zeitschrift f. Aesthetik n. 34 (1940); P. MENZER, *Hartmann Aesthetik:* Kant-Studien n. 47 (1955-56).

[36] *Concetto dello stile* (Roma 1951); *Estetica:* Annali della Fac. di Fil. e L. dell'Univ. di Milano vol. 4 n. 3 (1951); *Profilo gnoseologico di una question estetica:* Giornale Crit. della Fil. Ital. n. 3 (1955).

[37] *Figura e Imagine:* Actes du III Congr. Intern. d'Esth. (Torino 1957) pp. 159-167.

[38] «Las figuras icónicas (de la pintura) darán representaciones eidéticas, las figuras simbólicas (de la literatura) darán conceptos eidéticos, las figuras psicosomáticas (de la música) producirán emociones aneidéticas, las pragmáticas (de la arquitectura) darán *eidos-index*» *(L'Esthétique contemporaine*, p. 456).

[39] *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (París, PUF, 1953), 2 vols. Otros trabajos de Dufrenne han sido reunidos en *Esthétique et Philosophie* (Klincksieck 1966).

de vista de Dufrenne es el del *espectador,* no el del artista; el del espectador moderno, que contempla la *obra de arte* únicamente como esteta, exento de toda consideración práctica, lógica, religiosa, etc. La presencia de obras de arte (no del objeto natural, que ofrece el conocido riesgo de una estetización), la autenticidad de las obras de arte indiscutidas, ofrece al autor la posibilidad de estudiar en ellas el objeto estético. La obra de arte, como objeto estético, presenta tres planos: *sensible, representativo* y *expresi*vo[40]. Como Hartmann, Dufrenne descubre lo real y lo irreal en la obra artística; pero el objeto estético no es ni lo uno ni lo otro, sino ambos juntos balanceados y equilibrados[41].

Dufrenne es quizá el autor que más luminosamente ha insistido en el papel de lo sensible, en la inmanencia de lo irreal en lo sensible: lo que él ha llamado la «apoteosis de lo sensible», el «apogeo de lo sensible»[42]. El objeto estético es un símbolo intransitivo[43]; en lugar de remitir a otra cosa, encierra una relación de «soi en soi»; su verdad se manifiesta únicamente por su *presencia:* es un «en-soi-pour-nous», su ser consiste en «aparecer»[44]. Desarrolla estas tesis haciendo las necesarias aplicaciones a las diversas artes; en un segundo volumen analiza particularmente la experiencia estética en cuanto tal, siguiendo el mismo esquema analítico (lo *sensible, lo representativo* y lo *expresivo*), aplicándolo al proceso de la percepción, y distinguiendo tres estadios: la *presencia,* la *representación* y la *reflexión*.

La fenomenología de Dufrenne tiende a desembocar en ontología: «La significación del objeto estético rebasa la subjetividad del individuo que se expresa en ella»[45]. El sentido que el hombre expresa en su arte no viene del hombre, sino que se le impone por la realidad: «El ser suscita al hombre para ser testigo y no el iniciador de ese sentido»[46]. El artista es un instrumento de la dialéctica del ser.

El principio fundamental de la estética de MAX BENSE, desarrollado en un breve tratado de 1954[47], es el del «objeto estético» en cuanto perteneciente a la dimensión de la *co-realidad*. La co-realidad *(mit-realität)* es el equivalente ontológico de la «belleza». Indica el carácter, imaginario y real al mismo tiempo, del proceso estético. Lo bello rebasa lo real, pero no puede subsistir

---

[40] *Ibid*., p. 48 nota.

[41] *Ibid*., p. 40: «Je ne pose pas le réel comme réel parce qu'il y a aussi l'irréel que ce réel désigne, et je ne pose pas davantage l'irréel comme irréel parce qu'il y a le réel qui promeut et soutient cet irréel».

[42] *Ibid*., pp. 41.187.314.425.

[43] *Ibid*., pp. 173-178 (cf. *infra* p. 473).

[44] *Ibid*., p. 287.

[45] *Ibid*., p. 615.

[46] *Ibid*., p. 666.

[47] *Aesthetica. Metaphysische Beobachtungen am Schönen* (Stuttgart 1954), trad. esp.: *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1957, 2.ª ed. 1960); *Aesthetische lnformation. Aesthetica II* (Krefeld y Baden-Baden 1956). Cf. también *Plaketwelt, ibid*. (1956).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

sino apoyado en él. Esta trascendencia de lo real, por la cual se alcanza con un agregado de cosas reales (líneas, sonidos, colores, palabras) una nueva dimensión simultáneamente real e ideal (la co-realidad), es el fenómeno de la *expresión*. Aquí Bense coincide, aun en los términos, con Camón Aznar; pero, a diferencia de él, y escribiendo más tarde, asimila las aportaciones de Charles Morris: lo bello es «aparición», lo que aparece son signos. Bense distingue los signos *para algo (Zeichen für Etwas)* y los signos *de algo (Zeichen von Etwas);* los primeros son comunicación del objeto; los segundos, comunicación de la existencia. La obra de arte es ambas cosas: tiene sentido como «signo para algo» y también como «signo de algo». Bense añade un tercer medio: el de la «comunicación de forma», en el que cataloga al arte abstracto (las obras de Mondrian, Kandinsky, Baumeister, etc.)[48]. En una segunda clasificación toma a Morris la división entre signos *icónicos* y signos *anicónicos*. Siguen varias digresiones en ese primer volumen, que se presenta algo asistemáticamente, como un mosaico de observaciones y experiencias.

En su *Aesthetica II,* Bense prosigue sus originales y discutibles análisis. Así como el primer volumen está orientado por el deseo de «explicar» las obras del arte no-objetivo, el segundo intenta poner la estética al paso del desarrollo actual de la informática: intenta lograr que las diferencias entre arte y naturaleza, arte y técnica, se reduzcan al mínimo, y demostrar que el proceso estético funciona como un proceso físico.

Es patente la actitud fenomenológica de algunos filósofos existencialistas[49]. KARL JASPERS, por ejemplo, pasa por tres estadios: el primero es psicológico-fenomenológico, el segundo es existencialista-metafísico y el tercero es lógico[50]. En la primera fase, el arte es para Jaspers una actitud puramente contemplativa, y el requisito sustancial para la vivencia estética es el «distanciamiento psíquico». En los otros dos estadios su concepción del arte se acerca a la de los simbolistas de la estética.

También HEIDEGGER (1889-1976) (en su interpretación de Hölderlin y en su ensayo sobre el *Origen de la obra de arte*) parte de la fenomenología de su maestro Husserl, pero para encaminarse hacia la ontología. El *ser* no puede tener para él el sentido escolástico ni el hegeliano; es fenomenólogo, porque se pregunta no *qué es* el ser, sino *qué significa:* cuestión oscura; lo que nos es lo más próximo es al mismo tiempo lo más oscuro (paralelamente dirá López Quintás: Lo que nos es más *inmediato* puede imponernos la dimensión reverente de la *distancia*)[51]. Preguntándose siempre, y buscando un fundamento ulterior de lo que va encontrando en cada respuesta, se

---

48 *Estética* pp. 46-49.

49 Cesare Brandi ha aplicado la reducción fenomenológica al desinterés y estilización artísticos (*Carmine ou de la peinture*, Firenze 1947).

50 Véase F. J. PFEIFFER, *Zur Deutung der Kunst bei K. Jaspers:* A. P. SCHILPP, *K. Jaspers* (Stuttgart 1957).

51 Cf. *infra* p. 241.

adivina que Heidegger tiene que desembocar en una filosofía del *no-ente*. Progresivamente, Heidegger se aleja del ámbito intencional-fenomenológico de la conciencia, para adoptar un método ontológico-filológico; y, dejando de lado la *erlebnis* estética, hace de la belleza una manera de ser de la verdad, y la verdad la concibe como un desvelamiento del ser; la belleza es, pues, una «manifestación» de esa verdad. Heidegger actualiza la vieja definición de lo bello como «esplendor del ser»[52].

Partiendo no de Heidegger, sino de Husserl, y radicalizando la postura fenomenológica de éste —aniquilando el *en-sí* de la conciencia para sacar de ese aniquilamiento un absoluto existencial—[53], Jean-Paul Sartre ha llevado la lucidez de sus impresionantes análisis también al campo del arte. En sus ensayos sobre la *imaginación* presenta el arte como lo *irreal,* lo imaginario. El saber artístico, frente al científico, es un «savoir imageant»; la obra concreta, material, es sólo un instrumento. El arte queda así separado de la vida y de los compromisos de la moral. La estética de Sartre, cuando no habla de la *literatura,* se tiñe de *creacionismo:* las obras de arte no son signos, sino *cosas*[54]; cosas preñadas de sentimiento[55] «imágenes», «espejo del mundo»... Eso es también la *poesía,* en contraste con la *literatura,* que es un instrumento al servicio de todos los compromisos del hombre[56].

Una actitud parcialmente fenomenológica es hoy bastante común también entre pensadores de orientación personalista y espiritualista. Así J. Claude Piguet sostiene que «el objeto de la estética no es la obra de arte en su pureza abstracta de *hecho natural,* opuesto a la toma de conciencia de ese hecho. El objeto de la estética es la obra de arte tomada en su refracción por la conciencia y no un fenómeno natural objetivado». Es un acontecimiento de «inter-conciencia»; la obra de arte es un «lugar de encuentro» entre una conciencia *creadora* y una conciencia *contemplativa;* en ella se identifican ambas conciencias, y esa identificación constituye el *objeto* del *conocimiento* estético[57]. El esteta, mediante la fenomenología, toca la realidad que le interesa con más inmediatez que el psicólogo; pero tampoco puede prescindir de lo que le aportan la introspección psicológica y los otros conocimientos empíricos y científicos[58].

---

[52] Cf. *infra* pp. 371ss. Heidegger es un esteta fenomenólogo, en cuanto afirma que la obra artística revela el mundo en el que ella está sólo a los contempladores para los que ella ha sido creada; el arte del pasado está perdido para nosotros (cf. W. H. Bossart, *Heidegger's Theory of Art:* Journ. of Aesthetics 27 [1968] 57-66).

[53] Partiendo del principio husserliano de que toda consciencia es *conciencia de* algo, Sartre hace estallar el yo; la conciencia es nada, es conciencia-de-sí, es existencia sin esencia *(conscience-dans-le-monde);* la existencia precede a la esencia.

[54] Cf. *infra* p. 441.

[55] «Les longs Arlequins de Picasso... ils sont une émotion qui s'est faite chair et que la chair a bue comme le buvard boit l'encre» (*Qu'est-ce que la littèrature* [París 1948] p. 16).

[56] *L'Imagination* (París 1936); *L'Imaginaire* (1940); *Situations* (1948-53), 3 vols.

[57] *Qu'est-ce que l'Esthétique:* Studia Philosophica 28 (Basel 1968) pp. 129-158.

[58] *Esthétique et Phénoménologie:* Kant-Studien 47 (1955-56) pp.192-208.

En la misma línea de los filósofos contemporáneos (Husserl, Heidegger, Jaspers, G. Marcel, R. Guardini, E. d'Ors, Zubiri...), que intentan lograr modos eminentes de inmediatez con lo real, la obra de ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS, profesor de la Universidad Complutense, se relaciona con la estética fenomenológica, aunque su certidumbre en realidades que él llama *superobjetivas* le sitúan en posiciones opuestas al idealismo de Husserl. Eliminando la contraposición excluyente entre *sujeto* y *objeto, racional* y *arracional,* López Quintás se fabrica un método —que él llama analéctico— para llegar a la realidad *superobjetiva* —lo objetivo *per eminentiam—,* que implica al objeto y al sujeto, al *logos* y al *pathos,* como energías que sólo deben concebirse potenciándose mutuamente. Realidades *analécticas* son las realidades que constan de diversos planos interrelacionados, y que deben llamarse «ambitales», porque más que «cosas» son «ámbitos» de realidad. En ellas lo *profundo* se expresa en lo sensible, y éste tiene valor en cuanto «presencia» de aquél; el *objeto* no existe sino en cuanto *desvelándose* a un sujeto e integrándose en el ámbito humano; el hombre, a su vez, no existe como tal, sino en cuanto inmergido en el mundo de lo superobjetivo. López Quintás ha iniciado el estudio metodológico de esos modos de entidad que, «siendo inquebrantable y eminentemente reales, ofrecen características que superan las condiciones propias de lo espacio-temporal empírico» y «están dotadas de la capacidad de autopatentizarse al que tenga el poder analéctico de prestar atención simultánea a dos niveles de realidad y jerárquicamente engarzados: el *objetivo-expresivo* y el *superobjetivo-expresante*»[59]. Estas realidades constituyen el objeto superobjetivo de las experiencias humanas integrales: la metafísica, la antropología, la ética, la estética, la religión.

Esta empresa de gran aliento, que empieza por renovar o redescubrir el objeto mismo de la investigación filosófica, requiere la previa elaboración de nuevas categorías. El autor las ha ido forjando y aguzando pacientemente. Estas categorías fundamentales, que constituyen lo que él llama el «triángulo hermenéutico», son la *inmediatez,* la *distancia* y la *presencia;* «de la interacción mutua de cada forma de *inmediatez* en cada forma de *distancia* surge un modo específico de *presencialidad*»[60]. No podemos detenernos a exponer el desarrollo analítico que el autor hace de estos tres conceptos claves, limitándonos a subrayar que el significado de cada uno de ellos es sumamente plurivalente, abierto a todas las dimensiones del ser (objetivas y subjetivas,

---

[59] «Realidades *superobjetivas* son las vertientes de la realidad que ostentan modos *de espaciotemporalidad* superiores a los de las entidades *objetivas* —mensurables, asibles, posible objeto de verificación y control— y poseen un correlativo poder *expresivo* y *envolvente*. Debido a ello son calificadas en el pensamiento contemporáneo de «atmosféricas», «dimensionales», «correlacionales», «existenciales» «dialécticas», «envolventes», «profundas» *(Metodología de lo suprasensible* II [Madrid 1971] p. 32). Sobre las ideas estéticas de López Quintás, además de su *Metodología* en 2 vols., véase *Hacia un estilo integral de pensar.* (Madrid 1967-70, 2 vols); t. 1: *Estética*. Ha desarrollado temas estéticos también en diversas revistas.

[60] *Metodología de lo suprasensible* II p. 60.

sensibles y suprasensibles...), como lo exige la noción fundamental de «ámbito», a cuyo estudio se ordenan. Dentro de la experiencia *estética,* estas tres categorías quedan descritas y concretadas así: *—inmediatez* de contacto sensorial muy intensa; *—distancia* de jerarquización bipolar, que convierte la vertiente sensorial en *lugar de vibración* de lo metasensible (los fenómenos de *sensibilidad* deben ser vistos no tanto de un modo *estático-formelista* cuanto *dinámico-genético-ambital); —presencia* de patentización de lo metasensible a través de lo sensible (hondas y amplias significaciones)[61]. El autor aplica su *triángulo hermenéutico* a las diversas situaciones concretas de la belleza y del arte en cuanto «acontecimiento»[62], en cuanto «cruce de ámbitos», generador de un modo singular de realidad. Expone ciertos aspectos fenomenológicos de cada una de las artes a la luz de su método *analéctico* y, a partir de ese llamamiento que la obra de arte hace al contemplador para «sumergirse cocreadoramente en la trama dinámica de interrelaciones», estudia la belleza en el hombre, en los seres vivos, en el paisaje, en la naturaleza, haciendo ver siempre que el fenómeno de la belleza se produce implicando al objeto y al sujeto «a través de la cocreación ambital que se da en la experiencia de participación inmersiva»[63].

Resumimos lo que pudiera ser la fundamentación metafísica de la belleza según López Quintás: La belleza es una cualidad de lo real que brota en el seno de una determinada experiencia en la que se implica, en profunda correlación, un sujeto contemplante y un objeto contemplado[64] y (dentro del sujeto) todas sus facultades (sentidos, sentimiento, conocimiento, amor...); los objetos bellos actúan no a modo de cosas, sino de «ámbitos» que posibilitan que el hombre se sumerja en ellos en participación cocreadora. Surge entonces un «ámbito de encuentro», y en él la realidad profunda hace acto de presencia por vía de autodespliegue constitutivo, presencialidad creadora que se traduce en *luminosidad*. La integración expresiva de las dos vertientes *(objetiva-expresiva* y *metaobjetiva-expresante)* transfigura los medios expresivos y les confiere una *luminosa transparencia,* que es fruto del *dominio* de la diversidad por parte de la unidad[65]. La raíz última del goce estético no es, pues, cierta configuración formal estática, sino el poder de autodespliegue creador que entra en juego en las experiencias de participa-

---

[61] *Ibid*., pp. 87-88.

[62] *Ibid*., pp. 185-212. Anteriormente, el autor hace una aplicación paralela a los fenómenos de la verdad y de la *comunicación* humana.

[63] *Ibid*., p. 200.

[64] «Cuando se dice que un ser es bello en *sí mismo,* esta expresión no quiere indicar que tal género de belleza se dé con independencia de todo sujeto contemplador, sino justo lo contrario: que *de suyo, por sí mismo,* todo ser está abierto al sujeto en medida directamente proporcional a su mismidad, a su individualidad sustantiva, que... admite diversos grados. Los trascendentales *verdad* y *bondad* indican esta *apertura valiosa,* y el resplandor específico de esta donación llena de sentido, y, por tanto, de valor, es la belleza» (*ibid*., p. 209).

[65] *Ibid*., p. 203.

ción cocreadora inmersiva[66]. La belleza no puede definirse como orden, proporción, armonía, etc., en cuanto con estos conceptos claves de la estética clásica nos referimos a «realidades empíricas accesibles de modo directo a los sentidos», sino únicamente si los miramos como floraciones *relucientes* de fecundos entrecruzamientos ambitales. La belleza no está en el contenido ni en la forma, sino en la «aparición» de aquél en ésta, modo de presencialización configuradora que funda un *ámbito interaccional*. La belleza es, pues, «splendor veritatis»[67], o, mejor aún, «splendor realitatis», dando a esta *realidad* ese alcance «superobjetivo» que ha ido aclarándose en las páginas del segundo volumen de la *Metodología*. En su aspecto formal-sensible, la belleza podría describirse como *transparencia irradiante* de la realidad en sus medios expresivos, pero en su aspecto más profundo debe concebirse como acontecimiento transfigurador por el cual la realidad más honda se presencializa en los entes que ella misma crea al autodesplegarse.

Sin duda, puede achacarse al autor cierta oscuridad o, al menos, equivocidad terminológica, perfectamente explicable en una tentativa ambiciosa de tan radical renovación metodológica. Tal vez por esa ambigüedad nos parece que López Quintás elabora una estética marcadamente trascendental, en la que la belleza se funde demasiado estrechamente con la verdad, la bondad y la perfección. Para quien tenga el «don de la atención» de que habla Claudel o ese «alto voltaje espiritual» del que habla López Quintás, ¿qué ser puede carecer de ese «halo de luz que orla la vida en su proceso genético de distensión expresiva»?[68] Si «bello es, en definitiva, lo que suscita una emoción de trascendencia»[69], ¿no resbalamos, dentro de su plano «superobjetivo», hacia un panestetismo como el de Dewey, dentro de su plano psicológico-naturalista?

Volviendo al común denominador de la *fenomenología estética,* terminemos recordando algunas de sus limitaciones. Una de las más importantes, según Etienne Gilson, es que en ella nunca se termina el análisis, ya que el número de aspectos fenomenológicos que ofrece una obra de arte es inagotable[70]. A nuestro juicio, la limitación más fuerte es su imposibilidad para una filosofía de la *creación* artística. La fenomenología ha renovado y enriquecido notablemente el conocimiento de la *percepción* estética, pero nada nos ha revelado aún sobre la creación propiamente tal. Es posible que un artista se doble de filósofo para describirnos la naturaleza más íntima y verdadera de su labor; pero no parece posible que eso lo pueda realizar aplicando el método fenomenológico con todo rigor, sino la mera introspección psicológica. Otra

---

[66] Lo mismo que en otros pensadores de nuestro tiempo (Maritain, Heidegger...), en López Quintás la definición de belleza como *esplendor* reaparece en forma nueva y original.

[67] *Hacia un estilo integral de pensar* p. 108.

[68] *Ibid*.

[69] *Ibid*.

[70] *Pintura y realidad* (Madrid 1961) p. 12.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

limitación del método es la imposibilidad de probar sus asertos. Una descripción fenomenológica puede ser más o menos viva, más o menos plástica y aun seductora, pero nunca es comprobable ni verdadera en el sentido de los juicios de la ciencia natural ni puede aplicársele ningún concepto preciso de verdad. Volkelt llegó a decir que la «Wesensintuition» era una pura ilusión y que la fenomenología tendría que limitarse a ser simple descripción de la estructura de los *estados* conscientes. Armando Plebe le reprocha su *dogmatismo* (porque prescinde de toda fundamentación filosófica) y su *agnosticismo* (porque evita el problema central: el *porqué* del arte)[71]. La actitud fenomenológica seduce cuando se trata de abordar la obra de arte concreta, es decir, en el plano empírico. Si se pretende subir a un plano filosófico, se parece a la fe religiosa, que sólo puede resultar convincente a aquel que empieza aceptándola. Por eso comprendemos la actitud de ciertos fenomenólogos, que sólo lo son parcialmente y que se sirven de la fenomenología libremente para abrirse camino hacia la ontología.

LA ESTÉTICA NEOTOMISTA

Bajo este epígrafe pretendemos agrupar a una serie de pensadores contemporáneos fundamentalmente fieles al pensamiento de los grandes escolásticos, sobre cuyas tesis y principios básicos intentan construir una estética válida en nuestro tiempo. Ocurre que muchos términos escolásticos parecen hoy ambiguos y genéricos, y esa plurivalencia semántica es empleada hoy para interpretaciones que, sin que puedan considerarse falsificaciones del pensamiento escolástico, parecen responder a problemas propios de nuestra mentalidad y de nuestra cultura.

MAURICE DE WULF (1867-1927), el gran medievalista, profesor de la Universidad de Lovaina, dedicó un estudio al arte y la belleza[1]. Parte de los conceptos aristotélicos de *logos* y *techne* y su doctrina artística es, como él dice, un «intelectualismo mitigado»[2]. El arte es «expresión de la belleza». Anota los influjos externos (naturaleza, raza, medio social), para alejarse luego de Taine, afirmando la personalidad del artista y la creatividad del espíritu humano. La obra de arte es «lo bello por excelencia». Su belleza es «compleja, bilateral, ya que reside el objeto marcado con ese signo y en el sujeto que lo contempla. Los dos aspectos son inseparables; no se yuxtaponen, pero se compenetran»[3]. Objetivamente, la belleza es la unidad en la multiplicidad; también es «esplendor del orden» (aunque no nos explica

---

[71] 71 *Processo all'Estetica* p. 162.

[1] L'oeuvre d'art et la beauté (Louvain 1920); trad. esp.: *Arte y belleza* 2.ª ed. (Barcelona 1920).

[2] *Arte y belleza* p. 92.

[3] *Ibid.*, p. 49.

en qué consiste ese *esplendor*). Defiende la esencial *sensorialidad* de la experiencia estética, aunque limitándola (como los grandes clásicos del pensamiento) a los sentidos «superiores». «El pasto de los sentidos no es más que el preludio de la percepción del arte; preludio obligado, pero insuficiente»[4]. Subraya el papel de la imaginación, del sentimiento, de la razón y de las formas abstractas, que se convierten en principios de unidad, de ritmo y de armonía[5]. Admite también una belleza consistente en la pura funcionalidad: «Existe un considerable grupo de producciones artísticas que no adquieren sentido más que si comprendemos su destino; es más, todo el trabajo del artista consiste en mostrar ese destino a nuestro espíritu de manera brillante y luminosa»[6]. El arte tiene una dimensión social y moral. Contra las tendencias psicologistas, sociológicas y empiristas, cuyos excesos denuncia, De Wulf defiende la objetividad de la belleza natural, aunque reclamando siempre la función del contemplador (sin hacernos entender si, y en qué grado, importa esa intervención del sujeto para la esencia de lo bello): «La naturaleza es bella tan sólo con la condición de que sea *comprendida,* y lo que hay que comprender es el orden que en ella resplandece»[7].

EDGAR DE BRUYNE (1898-1959), el más notable historiador de la estética escolástica, no se aleja mucho de De Wulf. Para él la intuición estética es el juego de todas las facultades del hombre, síntesis instintiva en la cual la inteligencia organiza todas las facultades sensibles, asociativas, afectivas[8]. Distingue un momento *estético* y un momento *artístico*. La característica del conocimiento estético es el desinterés, la autonomía; la del conocimiento artístico es la tendencia a un fin, a un valor. En el arte observa las intenciones extraestéticas: religiosas, morales, patrióticas, sociales, etc. (los *Darstellungswerte,* de Emil Utitz). Distingue una creación *fisioplástica* (impresionista, naturalista) y una creación *ideoplástica* (expresionista, esquemática, simbólica). Con mentalidad sincretista, De Bruyne busca una síntesis que armonizaría y equilibraría las verdades parciales contenidas en cada sistema[9].

En Francia, la renovación de la estética sobre bases tomistas se encuentra apoyada en una larga tradición, que llega hasta nuestros días mediante los trabajos de Rousselot y Sertillanges a principios de este siglo. Hoy el esteta neotomista más ilustre de este siglo en el marco de habla francesa es JACQUES

---

4 *Ibid.*, p. 80.

5 *Ibid.*, p. 84.

6 *Ibid.*, p. 85.

7 *Ibid.*, p. 139.

8 *Esquisse d'une philosophie de l'art* (Bruxelles 1930). Cf. también *Du rôle de l'intelligence dans l'activité artistique: Philosophia perennis* (Regensburg 1930).

9 En el marco de la investigación estética de Bélgica destacan hoy los capítulos dedicados a la estética en la obra notable del profesor de Lovaina ANDRÉ MARC, *Dialectique de l'affirmation* (París 1952); trad. esp.: *Dialéctica de la afirmación* (Madrid, Gredos, 1964).

Maritain (1882-1973). Su primer estudio estético[10] trató de iluminar el arte a la luz de la ciencia escolástica, concretamente a la luz de la *Summa,* de Santo Tomás. Maritain explica a su manera la célebre noción de belleza como «splendor formae». En la belleza sensible o connatural al hombre, «el esplendor de la forma, por puramente inteligible que sea en sí mismo, se capta *en lo sensible* y *por lo sensible* y no separadamente de él». La inteligencia se funde, por decirlo así, con el sentido; es un «sens intelligencié» el que da cabida en el corazón al gozo estético[11]. Estas fórmulas son mucho más acertadas que las empleadas por De Wulf, quien habla de la percepción estética como un «preludio» de la verdadera percepción artística; como observa Morpurgo-Tagliabue, han adquirido una popularidad precisamente por lo que tienen de alejamiento de la rigurosa interpretación tomista.

Maritain hace además lo que no hicieron sus maestros escolásticos: una síntesis entre la doctrina de lo bello y la del arte. Las bellas artes tienen la belleza por objeto. El arte es un vigor intelectual y técnico al mismo tiempo que prolonga la acción de la naturaleza, «creando un nuevo analogado a la belleza».

Maritain afirma la trascendentalidad de lo bello. La belleza es «el esplendor de todos los trascendentales reunidos»[12]. Este esplendor hay que entenderlo siempre de un modo objetivista. Las palabras *claridad, inteligibilidad, luz,* que empleamos para caracterizar la función de la «forma» en el seno de las cosas, no designan necesariamente algo claro e inteligible *para nosotros,* sino algo claro y luminoso *en sí,* inteligible *en sí*[13]. Y es que la forma no nos revela enteramente la esencia de las cosas, porque esa esencia está oculta en su trascendencia; ella nos orienta hacia la insondable profundidad del misterio. «Definir lo bello por el resplandor de la forma es definirlo por el brillo de un misterio»[14]. Este misterio adquiere en la última obra de Maritain un sentido más psicológico que ontológico.

En *Fronteras de la poesía* añadió algunas ideas que suavizaron el carácter excesivamente intelectualista que daba a su doctrina artística. «La poesía se halla en la línea del hacer»[15], pero al mismo tiempo «es el cielo de la razón artesana»[16]*;* en una nota de 1931 añadida a ediciones posteriores se dice: «La

---

[10] Las principales obras estéticas de Maritain son: *Art et Scolastique* (París 1920); hay trad. esp.; la que aquí citamos es *Arte y escolástica* (Buenos Aires 1945); *Frontières de la poésie* (París 1926); trad. esp.: *Fronteras de la poesía* (Buenos Aires 1945); *Creative Intuition in art and Poetry* (New York 1953); trad. esp.: *La poesía y el arte* (Buenos Aires 1955). Citamos la trad. franc.: *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie* (París, Desclée de Brouwer, 1966); *La responsabilité de l'artiste* (París 1961); trad. esp.: *La responsabilidad del artista*.

[11] *Arte y escolástica* p. 168 nt. 56.

[12] *Ibid*., p. 177 nt. 66; *L'Intuition créatrice* p. 151.

[13] *Ibid*., p. 43.

[14] *L'Intuition créatrice* pp. 150-151. V. *infra* pp. 395-396.

[15] *Fronteras de la poesía* p. 25.

[16] *Ibid*., p. 34; *L'Intuition créatrice,* p. 222.

poesía se muestra cada vez más trascendente con respecto a la obra de arte»; «la poesía se separa más y más de la inteligencia considerada en su funcionamiento racional y, de una manera completamente general, de lo *humano* como tal». Esta atención a las corrientes contemporáneas del arte y la poesía, y concretamente al surrealismo, le van inspirando las ideas fundamentales de su obra más sustancial sobre la *intuición poética* o *creadora*.

En ella Maritain recupera para su método una actitud abiertamente intuicionista, actitud que le hace salir del intelectualismo tomista hacia la intuición fenomenológica. Según esta concepción, la creatividad que es verdaderamente *libre* se llama *intuición poética*. No tiende hacia ningún fin definido[17] sino que precede a toda actividad y a toda intencionalidad. Esta *poesía* (que no debe confundirse con la poesía literaria) es la *musiké,* por oposición a la *techne;* es un conocimiento preconceptual, una especie de inconsciente, un «comienzo de visión aún no formulado», que Maritain relaciona con el intelecto iluminante o agente de los escolásticos (νοῦς ποιητικός), que penetra las imágenes con su pura y activante luz espiritual y moviliza la inteligibilidad potencial contenida en ellas[18].La belleza no es el *objeto* de la poesía; en esta nueva visión del filósofo francés, la belleza es «el correlato necesario de la poesía», es como su clima nativo y el aire que respira[19]. La intuición creadora es la única fuente perfectamente libre del intelecto, participa de la libertad del espíritu creador. «La poesía tiende a engendrar en la belleza»[20]. Y, no estando interesada más que en la belleza que contempla y desea, la poesía trasciende la virtud del arte, cuya creatividad está «condicionada a un objeto»[21].

Sin embargo, también la poesía está esencialmente relacionada con una obra a hacer. «La poesía es un conocimiento orientado hacia el arte; en el orden mismo de la creatividad, la poesía trasciende el arte»[22]. No hay experiencia poética sin un germen secreto de poema por ínfimo que sea. Pero no hay poema verdadero que no sea un fruto proveniente, por necesidad interior, de la experiencia poética»[23]. «El conocimiento poético no queda plenamente expresado más que en la obra»[24]. Esta concepción del arte lleva a Maritain a denunciar ciertos excesos del surrealismo y del arte abstracto y a establecer una especie de jerarquía de las artes según su parentesco más inmediato e inmaterial con la intuición poética.

La concepción estética de Maritain es apreciable como intento de sistematización del pensamiento estético escolástico, vinculando la filosofía de lo bello con la filosofía del arte. Lo más valioso nos parece precisamente su

---

17 *L'Intuition créatrice,* p. 158.
18 *Ibid.*, pp. 83-92.
19 *Ibid.*, p. 159.
20 *Ibid.*, p. 163.
21 *Ibid.*, p. 223.
22 *Ibid.*, pp. 222-223.
23 *Ibid.*, p. 226.
24 *Ibid.*, p. 109.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

aportación original: su penetrante análisis filosófico de la intuición poética. Con todo, adolece, a nuestro juicio, de cierto «mentalismo espiritualista», en el que no es raro ver deslizarse a los filósofos que no comienzan su labor desde la arena de la creación artística. No se ve por qué la música y la poesía estarían más cerca de la pura creatividad del espíritu y por qué la pintura sería menos *libre,* menos *espiritual*. Estas categorías, aunque legítimas en el plano de reflexión filosófica, no parecen ajustarse a un verdadero estatuto de la obra artística. Probablemente, las conclusiones de Maritain habrían sido distintas si, en vez de partir de la experiencia del poeta, hubiera partido de la del pintor o el escultor. En arte, tampoco se ve con claridad en qué puede consistir un «conocimiento poético» separado de la obra. Sólo la obra hace poeta al poeta, y pintor al pintor. La inspiración no existe sino encarnada en un quehacer artístico[25].

El libro que el filósofo ETTENNE GILSON (1884-1978) ha dedicado a la pintura[26] es una verdadera filosofía del arte. En él Gilson fusiona la solidez del pensamiento escolástico con la concretez de una estética existencial y fenomenológica. Fundamentalmente inclinado, como filósofo, a otorgar la primacía a la existencia sobre la esencia (para él el tomismo nació como afirmación del acto de existir frente a doctrinas platónicas excesivamente esencialistas), Gilson aborda la estética de la pintura analizando la *existencia física* de la obra de arte. No rechaza el punto de vista de los fenomenólogos, para quienes la verdadera esencia de la obra artística se confunde con su *existencia estética;* pero le interesa más salvar los derechos de la ontología, y por eso advierte también las limitaciones sustanciales del método fenomenológico[27]. En cuanto al arte, Gilson se muestra aristotélico al considerarlo primariamente como *logos* y como *techne* frente a todo mentalismo. El arte es creación: un artefacto es obra de arte cuando su fin es su propia existencia: «el efecto de la operación artística es la existencia actual de un nuevo ser»[28]. Lo que hace al artista más parecido a Dios es que crea *formas,* es decir, objetos *definidos:* «Definir un ser en este sentido, ponerlo aparte, abstraerlo y producirlo, es una y la misma operación»[29]. Siguiendo los conceptos escolásticos de *creación* y *distinción,* Gilson advierte que la forma confiere el ser a la materia que la recibe, y por eso lo hace hermoso *(formosus)*.

La naturaleza es una especie de arte inmanente. Gilson sugiere la conveniencia de considerar la creatividad como un caso particular de la productividad de la naturaleza. Y esta idea se confirma cuando se observa de cerca el fenómeno del proceso artístico, el paso de las «formas germinales» a la imagen final por la que la obra *existe*. La misión del artista es enriquecer el mundo

---

[25] Cf. *infra* pp. 337ss.
[26] *Painting and Reality* (New York 1957); trad. esp.: *Pintura y realidad* (Madrid 1961).
[27] *Pintura y realidad* p. 12.
[28] *Ibid*., p. 100.
[29] *Ibid*., p. 105.

con nuevos seres. El artista siente una necesidad incoercible de violentar la nada; un impulso que no es ciego, pero tampoco una lúcida progresión hacia una meta claramente vista. El carácter más notable de ese universo del artista creador es la relación particular que revela entre el ser y la inteligibilidad. El mundo que crea el artista es *inteligible,* porque sigue al *ser.* Todas las obras significativas en el arte, por mucho que al principio puedan sorprender al ojo, al oído, a la mente, revelan su interna inteligibilidad, sin la cual no *serían*. Pero dando el ser a sus obras es como los pintores realizan su inteligibilidad[30].

La estética de MAURICE NÉDONCELLE (1905-1976), decano de la Facultad Teológica de Estrasburgo, es una estética penetrada de fenomenología personalista. En una breve pero densa *Introducción a la estética*[31] ha desarrollado los dos aspectos fundamentales del arte; el *demiúrgico:* el artista crea un mundo nuevo, autónomo y cuasi-personal, y el *escatológico;* el artista quiere revelarnos lo que los seres tienen de más individual, su intimidad; en su obra nos da un anticipo de un universo definitivo y en cierto modo nos transporta a él. A esta belleza colabora el mal (la fealdad, el sufrimiento, el crimen); el arte ofrece así al mal una «salvación estética». Aceptando la vertiente profundamente subjetivista del arte y de la belleza, Nédoncelle mantiene también su objetividad, y con ella la objetividad esencial del ser, defendiendo una filosofía de lo real y de la trascendencia.

En Italia, la doctrina escolástica ha influido en algunos de los estetas más destacados: LUIGI STEFANINI (1891-1956), fundador de la *Rivista di Estetica,* discípulo de Gentile y de Croce, revela pronto la influencia de este último en el personalismo individualista que caracteriza su concepción del arte[32]. Frente al formalismo de un Pareyson (que le sustituirá como director de la *Rivista,* y en el que también puede advertirse el sello de la filosofía cristiana clásica)[33], Stefanini subraya en el arte lo que hay de expresión del espíritu. La belleza es «el reflejo de la singularidad de las almas». Desde un punto de vista más trascendental, el arte no es la transparencia del ser, es su *esplendor.*

De una manera más completa y sistemática, NICOLÀ PETRUZZELLIS ha intentado una filosofía del arte netamente fiel al pensamiento escolástico[34]. Después de una exposición de las tendencias de la estética contemporánea, define el arte como «creación de belleza mediante una personalidad admirablemente dispuesta y educada para fijar las vibraciones del sentimiento del infinito, que actúa como fuerza transfigurante del contenido de la conciencia»[35]. Su doctrina es el desarrollo de esta definición. Reivindica la superioridad de

[30] *Ibid*., pp. 254-255.
[31] *Introduction à l'Esthétique* (París, PUF, 1953).
[32] *Problemi attuali del'arte* (Padova 1939); *Arte e Critica* (Milano 1942); *Metafisica dell'arte e altri saggi* (Padova 1948); *Relazione, introductiva* al VII Congr. di Studi Filos. cristiani (Gallarate 1951); *Trattato di Estetica* (Brescia 1955).
[33] *Estetica*. *Teoria della formativitá (Torino* 1954).
[34] *Filosofia dell'arte* (Napoli 1944), citamos la 3.ª ed. (1964).
[35] *Ibid*., p. 319.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

la belleza natural sobre el arte: «La naturaleza es la que nos enseña la belleza, aunque no sea siempre y enteramente bella»[36]. El sentimiento de lo bello se describe como «la aprehensión inmediata, no refleja ni discursiva, de un valor universal que determina todo un impulso afectivo y que se vincula inmediatamente con una tensión de toda el alma»[37]. «El sentimiento de lo bello es, dentro de ciertos límites, el sentimiento de lo infinito, el presentimiento de una realidad más alta que trasciende lo finito y las relaciones contingentes»[38]. El autor concibe la creación artística como intermedia entre la simple réplica y la creación *ex nihilo*. Acepta la inspiración o intuición poética y procura ligarla con la actividad intelectiva. A este respecto, tres son las contribuciones del pensamiento: dar sentido y establecer un «lugar semántico» a las intuiciones; iluminar en el momento crítico; establecer el horizonte de la validez no sólo estética, sino a todos los niveles. Pero los *conceptos* «no están fundidos o disueltos en la representación estética, sino más bien circundados de nueva luz en las individuaciones particulares del arte»[39].

Petruzzellis pasa luego a la resolución de ciertas aporías. En cuanto a la referente a *forma-contenido,* busca una posición media entre contenidistas y formalistas. Contra éstos arguye que no puede ser indiferente el que haya un contenido u otro: «Así como no es irrelevante la técnica, así tampoco carece de significado el contenido». Lo que es total e irreductiblemente feo y vulgar hace imposible la representación artística[40]. Paralelamente, no toda forma es artística. La forma deviene «expresión artística», o viceversa, una expresión llega a ser forma artística sólo cuando «está caracterizada por el sello que en ella imprime el sentimiento de lo bello, el sentimiento de lo infinito». Esta relación constante con el infinito es quizá la nota saliente de esta estética metafísica de Petruzzellis. Se trata de un infinito reconocido como «supremo vértice de la metafísica». No es lo indefinido, sino el infinito, que «también arroja su luz sobre la esfera artística». La estética queda así ligada con la teología; la belleza, con la santidad originaria del ser, y el sentimiento de lo bello, con la atracción y la añoranza de lo divino.

La estética española de nuestro siglo está presidida por la figura colosal de Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), el gran historiador de la estética, que, aunque no llegó a redactar la teoría estética cuyos puntos fundamentales tenía anotados[41], en sus muchas obras de crítica histórica sembró tal cantidad de ideas, que casi configuran un verdadero sistema. Fundamentalmente, Menéndez Pelayo es un racionalista, «con ese raciona-

---

[36] *Ibid.*, p. 291.
[37] *Ibid.*, p. 295.
[38] *Ibid.*, p. 295.
[39] *Ibid.*, p. 314.
[40] *Ibid.*, p. 355.
[41] Dejó inéditas unas cuartillas, base para la redacción de un *Tratado de estética;* en colaboración con Gumersindo Laverde.

lismo sano e ingenuo de los grandes escolásticos»[42]. Sus expresiones acusan a veces excesivamente ese racionalismo: «No concibo obra alguna artística digna de este nombre que no pueda ser críticamente interpretada conforme a ciertos cánones que preexistieron en la mente de su autor»[43]. Gran admirador de Hegel, cuyo rigor sistemático le seducía, prefería lo que él llamó *idealismo realista,* al que su sentido histórico daba un carácter profundamente humanista[44]. Según él, toda teoría estética debía descender desde una *metafísica* hasta las realidades del plano *psicológico* y *físico* (natural y artístico). La belleza para él era, sin duda, una propiedad trascendental del ser. Objetivista en filosofía, concibe la belleza como *armonía* y como *fuerza*. Y este temple *clásico* de su mente y de su sensibilidad le hacen poco flexible para comprender el barroco y todas las formas expresionistas modernas. Tiene también un alto concepto de lo que hoy llamamos el *valor* del arte. El arte es *forma* e *idea*. Si el arte es el resplandor de la idea en la forma, en el arte debe caber todo; no solamente la belleza sensible, sino también la belleza intelectual y la belleza moral. Idealista por tendencia, sintió prevención contra el naturalismo de la época en que le tocó vivir. Siempre más cerca de Hegel que de Kant, su visión del arte se resiente de cierto *contenidismo*. Distinguió justamente la *intuición filosófica* de la intuición de la *forma bella;* subrayó lo que de sugerente e inefable hay en el arte; disertó brillantemente sobre *lo sublime;* aunque observó algunos aspectos sociales de la producción artística, insistió mucho más en el aspecto *individualista* del genio creador.

Francisco Mirabent (1888-1952)[45] fue uno de los iniciadores de los estudios estéticos en España tras la guerra civil. Dedicó su tesis doctoral a la estética inglesa del siglo XVIII y en otras publicaciones teóricas se mantuvo en una posición conciliadora entre la belleza natural y el arte, evitando extremismos exclusivistas, admitiendo no sólo la belleza natural sensible, sino también el valor estético de la vida intelectual y moral.

Igualmente fecunda fue la labor docente e investigadora de José María Sánchez de Muniáin (1909), profesor de Estética en la Universidad de

---

42 Véase Sánchez de Muniáin, *Antología general de Menéndez Pelayo* (Madrid, BAC [n. 155-156], 1956).

43 *Tratadistas de bellas artes en el Renacimiento español* (disc. de ingreso en la R. Acad. de B. Artes) (1901).

44 Cf. V. Marrero, *Le correnti dell'estetica spagnola negli ultimi cento anni*. En *Momenti e Problemi*... III pp. 1280-1293. Cf. también M. Olguín, *M. P's Theory of Art, Aesthetics and Criticism* (Berkeley, Los Angeles, 1950); S. Gili Gaya, *Las ideas estéticas de M. P.* (Santander 1956); J. Camón Aznar, *M. P. y la estética:* Arbor 34 (1956) 446-452; y los artículos dedicados a Menéndez Pelayo con ocasión de su centenario, en la «Rev. de Ideas Estét.» (1956), por el mismo Camón Aznar, E. Sánchez Reyes, J. M. Sánchez de Muniain, J. M. Valverde, F. de Urmeneta y E. Aguado.

45 *De la bellesa. Iniciació als problemas de l'estética, disciplina filosófica* (Barcelona 1936); *Estudios estéticos y otros ensayos filosóficos* (Madrid 1957-58), 2 vols.

Madrid[46]. Ha defendido tenazmente el carácter filosófico y sistemático de la Estética, aun reconociendo que esta disciplina sigue siendo problema epistemológico, pues la mayoría de los autores no están de acuerdo en su objeto total ni en su método.

En su *Filosofía española contemporánea* (BAC 298, Madrid 1970, pp. 598-615), López Quintás incluye una cuidada síntesis de su pensamiento, que se encuentra disperso en diferentes publicaciones científicas. Reduciremos a cinco apartados las ideas esenciales de la estética de Sánchez de Muniain:

a. *Los conceptos de contemplación, sentimiento y expresión.*—La *contemplación* estética es un conocimiento inmediato, connatural y fruitivo; es la intelección connatural de lo admirable. El *sentimiento* estético es la experiencia directa y oblicua del propio yo, a través de facultades, como el intelecto y la voluntad que son esencialmente comunicativas; es, pues, un peculiar comportamiento de la inteligencia y la voluntad al experimentarse a sí mismas con ocasión del conocer y el querer. Por otra parte, cuando el hombre intelige contemplando, sus conceptos mentales son ya *expresiones* inmanentes del espíritu.

b. *La vida estética.*—La ciencia estética tiene tres dimensiones: una *antropológica* (la vida estética como algo esencialmente diferente de otras grandes formas del vivir humano, tales como la religiosa, la utilitaria, la científica, la hedonista, etc.), otra *cultural* (la filosofía del arte), y otra *metafísica* (la belleza como connotación de lo real).

---

[46] *Estética del paisaje natural* (C. S. I. C., Madrid 1945).

Libertad, felicidad, humanismo (Madrid 1950).

Lecciones de estética. Edición multicopiada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid (1970).

Antología general de Menéndez Pelayo, 2 vols. (BAC, Madrid 1956).

Estudio de los valores estéticos de la pintura de Sert: Arbor I (C. S. I. C., enero-febrero 1944).

El goce estético de realidades no bellas: Revista de Ideas Estéticas n. 8 (diciembre 1944) 3-18.

Introducción al estudio de la forma estética: Revista de Filosofía n. 18 (1946) 335-374.

El lenguaje como arte bella. Fundamento estético y caracteres del estilo literario: Revista de Filosofía n. 16 (1946) 75-142.

Concepto y teoría de la propaganda. Principios éticos y estéticos: Arbor n. 17 (1946) 205-246.

Vida estética y vida mística: Revista de Ideas Estéticas n.33 (1951) 29-58.

Fundamentación filosófica de lo generativo en el arte: Revista de Filosofía n. 69-70 (1959) 167-200.

Forma y contenido en la obra de arte: Revista de Ideas Estéticas n. 72 (1960) 293-299.

Prolegómenos a una filosofía actual del arte: Orbis Catholicus t. 3 n. 1 (Herder, Barcelona 1960) pp. 14-36 (publicado en inglés en *Philosophy Today* vol.4 n.2-4 [1960] pp. 118ss).

El comportamiento poético de la inteligencia humana: Rev. de Ideas Estéticas n.70 (1960) 95-122.

El pensamiento estético inglés y el alma inglesa: Revista de Ideas Estéticas n.79 (1962) 93-112.

Reflexiones sobre una encíclica diferente. En la obra colectiva *El diálogo según la mente de Pablo VI* (BAC, n.251) pp. l09-147.

La *vida estética* es el mundo de la pura libertad anímica, de la genuina felicidad del hombre, y del humanismo, entendido éste como unificación de toda nuestra estructura psíquica. Es el mundo de la libertad, porque el que contempla actúa libre de los apremios internos de la pasión y de los externos de la necesidad. Es el mundo del *humanismo,* porque unifica toda nuestra experiencia intelectual, conformando esa capacidad de juzgar que llamamos gusto, deleitando y arrastrando la voluntad a un amor que no es fruto de deliberación electiva (como la moral). Es, pues, la estética una experiencia total y unificadora.

c. *El arte.*—Sánchez de Muniáin aclara la naturaleza del arte mediante el estudio de la causa ejemplar, la distinción entre el componente técnico y el componente poético de la forma artística y del proceso que la produce, y finalmente, la distinción entre el componente objetivo y el componente autoexpresivo del arte. La obra de arte es así triple epifanía: de lo concebido por la mente, de la mente misma concipiente, y del proceso gestador de la forma sensible[46 bis].

d. *La belleza.*—A diferencia de la verdad y de la bondad, que son la «inteligibilidad» y la «apetibilidad» del ser, respectivamente, la belleza es la «admirabilidad» del ser. Comprende, pues, ónticamente a esas dos grandes nociones trascendentales, aunque bajo razón de excelencia. La noción de belleza, si calamos metafísicamente en ella, va unida a la noción de participación o de causación intelectual. En otros términos, a la noción de arte; y si éste es profundo, a la de generación intelectual.

e. *Las aporías estéticas.*—Las *Lecciones de Estética,* publicadas exclusivamente para uso de los alumnos, desarrollan la doctrina estética de Sánchez de Muniain (desgraciadamente desaparecido antes de completarla sistemáticamente) en forma de diez aporías: naturaleza y arte, belleza y agrado, intelección y fruición, forma y contenido, técnica y poesía, arte y generación, expresión y comunicación, el artista como «medium» y el artista como profeta, arte y moral, vida estética y vida espiritual.

El catalán Luis Farré, profesor de la Universidad de La Plata, en la Argentina, en cuyo medio introdujo el conocimiento del pensamiento anglosajón (cf. su *Vida y pensamiento de J. Santayana,* Madrid 1953), más que neoescolástico, es fiel a la tendencia platónico-agustiniana. Con un profundo conocimiento de la filosofía clásica y del neopositivismo contemporáneo y dotado de un hondo sentido de la finitud humana proyectada hacia la trascendencia, Farré busca una concepción de lo bello que pueda conciliarse

---

[46 bis] Véase *infra* el desarrollo de estas ideas, pp. 385-386 y 460

con las posiciones del idealismo, del empirismo y del existencialismo. En su *Categorías estéticas* propugna la existencia de un apriorismo estético y explica el papel que juegan en la expresión estética el sentimiento, la inteligencia y la voluntad. Mediante el análisis de categorías tradicionales, Farré quiere mostrar que el espíritu humano se revela a través de múltiples vertientes que no conspiran contra su unidad[47].

Otros muchos autores de muy diversa significación e influjo en sus respectivos ambientes[48] han escrito sobre estética a la luz de los principios fundamentales de la filosofía escolástica, pero casi todos (y de estos defectos no están libres completamente algunos de los ya reseñados) o adolecen de un evidente eclecticismo, o siguen un método tan deductivo, que su dogmatismo apenas puede sostenerse frente a las aportaciones indiscutibles de la psicología empírica y de la ciencia moderna.

*LA ESTÉTICA ESTRUCTURALIST*A

El estructuralismo, al menos en su sentido más amplio, es anterior a su nombre. Fue en la lingüística donde tuvo sus primeras manifestaciones.

La lingüística estructural, que ya no conserva el radicalismo con que la concibió Ferdinand de Saussure (1858-1913), considera el lenguaje como un conjunto de elementos solidarios que constituyen entre sí un sistema susceptible de coordinar en su trama las unidades lingüísticas más diversas: fonemas, morfemas, sintagmas, lexemas, etc., reduciendo los elementos a *relaciones* de interdependencia. Todo en el lenguaje lleva el sello de la dualidad: lengua y habla, sincronía y diacronía, significante y significado, etc. Tal es el principio de las antinomias saussurianas: cada uno de estos términos no tiene valor sino por el hecho de oponerse al otro.

Para comprender el estructuralismo lingüístico (como base para entender el estructuralismo artístico) basta referirse a las dos primeras antinomias: lengua-habla, sincronía-diacronía. La *lengua* es el sistema supraindividual, ese complejo abstracto, codificado, de reglas que es condición indispensable para la comunicación entre los hombres; en cambio, el *habla* es el hecho concreto del lenguaje, la actualización de la lengua por un parlante determinado. «La lengua no es más que una determinada parte del lenguaje, aunque esencial» (Saussure). La lingüística *sincrónica* estudia la constitución y funcionamiento de un sistema; la *diacrónica* estudia su evolución. Saussure eligió la *lengua,* la lengua *sincrónica,* como objeto de su estudio, interesándose por los *estados* de la lengua, no por sus cambios en cuanto tales «La lengua es un sistema en el

---

[47] Entre la extensa obra de L. Farré véase sobre todo *Estética* (Córdoba [Argentina] 1950); *Categorías estéticas* (Madrid 1966).

[48] Cf., p. ej., J. Roig Gironella, *Estudios de metafísica. Verdad. Certeza. Belleza* (Barcelona 1959).

que todas las partes pueden y deben considerarse en solidaridad sincrónica»; la lengua es, pues, forma más que sustancia, y sus unidades no pueden definirse sino por sus mutuas relaciones[1].

El estructuralismo lingüístico se fortaleció con las aportaciones del Círculo de Praga en el campo fonológico, con la glosemática de Helmslev y la escuela de Copenhague, con la escuela descriptivista norteamericana y últimamente con la gramática transformacional de Chomski, que, aunque principalmente atenta al carácter productivo de la lengua, es estructural, en cuanto implica «descripciones sincrónicas de elementos interrelacionados entre sí».

Después de estos primeros ensayos en lingüística se buscaron «constantes estructurales» en todos los terrenos científicos: en matemáticas, en la física biológica, en la psicología *(Gestaltpsychologie),* en la lógica y la metafísica, en la sociología... Pero fue en la antropología donde tomó la base para una divulgación casi universal merced a la obra de Lévi-Strauss, quien para algunos encarna el Estructuralismo.

En los primeros años de la *Gestaltheorie* fue considerada como un correlato de las teorías saussurianas[2]. Pero en realidad hay que reconocer la diferencia entre *forma (Gestalt)* y *estructura* (en su sentido estricto). Ésta, como veremos, es algo más fundamental y radical que la forma. Gisèle Brelet ha observado que a la decadencia del formalismo en estética ha correspondido (en la música) el hundimiento de «formas fuertes», que eran los esquemas de la tonalidad tradicional: «Ahora reina una micromorfología que abraza sus estructuras íntimas, juega sutilmente con ellas y las revela magnificándolas... La música moderna nace de una nueva concepción de la estructura, una estructura global nacida de la cooperación de las diversas estructuras parciales. Pero este conjunto estructural siempre singular y concreto no encaja en ningún molde formal; remite de inmediato a la libertad estructurante y postula la autonomía del sujeto musical. Después de haber vivido bajo el reino de la *forma,* la música vive ahora bajo el de la *estructura*»[3].

Paralelamente, en el mundo de las formas plásticas, la *Strukturforschung* (de Kaschnitz von Weinberg, F. Matz, B. Schweitzer, etc.)[4] se sitúa en un punto de vista integrador y *holístico*[5] al considerar la realidad del objeto como una totalidad de relaciones de las partes entre sí y con el todo. El análisis debe ser fenomenológico: todos los hechos deben ser descritos y observados cuidadosamente, sin permitir que ningún prejuicio teórico decida si algunos son más

---

[1] F. DE SAUSSURE, *Cours de Linguistique Générale* (París 1916; 5.ª ed. 1960).

[2] Cf. K. KOFFKA, *Problems of Psychol. of Art. Bryn Mawyr Symposium,* ed. R. Bernheimer (1940).

[3] *Musique et Structure:* Revue Intern. de Philos. 19 (1965) n. 73-74.

[4] *Struktur:* Encicl. dell'Arte Classica e Orientale 7 (1965). Cf. también *Kleine Schriften zur Struktur. Vergleichende Studien zur italisch-römischen Struktur:* Mitteilungen des deutschen Archäolog. Institut, Römische Abteilung 59 (1944-1946).

[5] La noción de *todo* (ὅλον) añade a la de conjunto la idea de vínculos que transfiguran, dándole su cualidad propia y su valor específico a cada elemento del conjunto.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

importantes que otros. Pero Kaschnitz supera el formalismo fenomenológico de Wölfflin al analizar no tanto el efecto de la obra sobre el espectador cuanto la estructura misma de la obra. En relación con el mundo visible y con el valor semántico o simbólico del arte, Kaschnitz tiene, para su época, una extraña conciencia del significado del arte: «Si consideramos las obras de arte plástico como imagen del mundo, la estructura es *el modo de actuar de aquella energía* que en el arte representa simbólicamente a esas fuerzas cósmicas o divinas que se reflejan en nuestras concepciones o en nuestra imaginación»[6].

Sin embargo, las concepciones estructuralistas que no superan el concepto de *Gestalt* (totalidad en que todas las partes se condicionan mutuamente y respecto al conjunto) no pertenecen al estructuralismo propiamente dicho, más bien deben considerarse, como ha observado Simón Marchán, como la «prehistoria del estructuralismo»[7]. El estructuralismo estricto[8] acentúa la noción de *sistema* y de *modelo* en el sentido más semejante al que tienen estos términos en las ciencias isicomatemáticas. Algunas definiciones nos ayudarán a formarnos una idea precisa de *estructura* en su significación más rigurosa. Ateniéndose a la lingüística y a las matemáticas, Yvon Gauthier la define como «el núcleo de relaciones ordenadas entre sí y efectuables sobre un campo general determinado por la operación del núcleo sobre su espacio de radiación»[9]. En su *Antropología,* Lévi-Strauss definía el estructuralismo con estos rasgos: 1) Ofrece un carácter de sistema tal, que cualquier modificación de uno de sus elementos lleva consigo una modificación de los restantes. 2) Todo modelo pertenece a un grupo de transformaciones, corresponde a un modelo de la misma familia. 3) Estas propiedades permiten prever el modo de reaccionar del modelo en caso de modificación de uno de sus elementos. 4) El modelo ha de ser construido de modo que su funcionamiento manifieste los hechos observados[10]. Roger Bastide se inspira, sin duda, en LéviStrauss al definir la estructura como «sistema relacional latente en el objeto»[11]: *relacional,* en cuanto que un cambio provocado en un elemento provoca un cambio en los otros elementos, y *latente,* es decir, no es una simple *organización;* es un *modelo* que permite la *predicción.* Según Piaget, una estructura es «un sistema de transformaciones que comporta leyes en cuanto sistema (en oposición a las propiedades de los elementos) y que se conserva o se enriquece por el juego mismo de sus transformaciones, sin que éstas desemboquen fuera de sus

---

[6] Cit. por Sheldon Nodelman, *Some remarks on structural analysis in art. «Yale French Studies»* n. 36-37 (New Haven [Conecticut] 1966).

[7] *La obra de arte y el estructuralismo:* Rev. de Ideas Estéticas n. 110, abr.-jun 1970, p. 99.

[8] Sobre *estética estructuralista* véase, además de los trabajos ya citados, *Structure in Art and in Science,* ed. G. Kepes (New York 1965). La editorial Nueva Visión, de Buenos Aires, va publicando una serie de volúmenes sobre estructuralismo; véase especialmente *Estructuralismo y estética* (1963).

[9] *La notion théorétique de structure:* Dialectica 29 (1969) pp. 217-227.

[10] *Anthropologie estructurale* (París 1958) p. 306.

[11] *Introduction à l'étude du mot structure* (París 1963).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

fronteras o apelen a elementos exteriores; los tres rasgos de la estructura son *totalidad, transformación y autorregulación*[12].

En la mente de los primeros estructuralistas lingüísticos, la estructura es un estado *sincrónico* considerado con absoluta independencia de la diacronía. La comparación de Saussure, tomada del juego de ajedrez, es suficientemente aclaratoria: «El desplazamiento de una pieza es un hecho absolutamente distinto del equilibrio precedente y del equilibrio subsiguiente. El cambio operado no pertenece a ninguno de los estados; ahora bien, lo único importante son los estados. En una partida de ajedrez cualquier posición que se considere tiene como carácter singular el estar libertada de sus antecedentes; es totalmente indiferente que se haya llegado a ella por un camino o por otro; el que haya seguido la partida no tiene la menor ventaja sobre el curioso que viene a mirar el estado del juego en el momento crítico; para descubrir la posición es perfectamente inútil recordar lo que acaba de suceder diez segundos antes. Todo esto se aplica a la lengua y consagra la distinción radical entre lo diacrónico y lo sincrónico»[13].

Actualmente, dentro de la variedad y ambigüedad semántica que se da al término *estructura*[14] se tiende desde luego a considerarla como configuración latente, como sistema de elementos formales estrechamente interrelacionados, pero dotado al mismo tiempo de carácter dinámico, transformacional. Piaget, como hemos visto, considera las estructuras como totalidades *estructurantes* no menos que estructuradas[15]. Son realidades «organizadas y organizantes», dice también J. P. Sartre[16]. En el vocabulario de Gillo Dorfles hay que distinguir la *forma (Bildung),* en el sentido de forma organizada; la *Gestalt,* en cuanto conjunto o totalidad perceptiva, resultado del conjunto de las formas particulares, y la *Gestaltung* (que equivaldría a la *estructura*), que denotaría el principio informador particular de una época, estilo o moda[17].

Creemos que el estructuralismo puede tener aplicaciones estéticas. Pero estas aplicaciones serán más acertadas y provechosas si no se le concibe con el rigor y radicalismo de la lingüística *sistemática* de Saussure y con el rigor que mantiene Lévi-Strauss y, sobre todo, Michel Foucault en *Les Mots et les Choses*. El estructuralismo artístico debe integrar aspectos diacrónicos. La antinomia sincronía-diacronía es necesaria para formarse una idea clara de la *estructura;* pero el esteta no puede limitarse a la actitud del mirón de ajedrez que se acerca en un momento dado al tablero y examina el estado sincrónico de la jugada actual. «El estudioso

---

[12] *Le Structuralisme* 4.ª ed. (París 1970) pp. 6-7.

[13] *Curso de lingüística general* 5.ª ed. (Buenos Aires) p. 128.

[14] Francastel opina que es imposible hallar una definición general de *estructura* que satisfaga a todos. Él mismo la ha empleado de manera muy flexible en sus análisis de obras artísticas.

[15] O.c., pp. 11-12.

[16] *Crítica de la razón dialéctica* (Buenos Aires 1963) I p. 161. Cf. el comentario de J. Pouillon, *Confrontación de dos métodos: Sartre y Lévi-Strauss,* en *Sartre y el estructuralismo* (Buenos Aires 1968).

[17] *Pour ou contre une esthétique structuraliste:* Revue Intern. de Philos. 19 (1965) n. 73-74.

del arte —escribe V. Bozal— no se contentará con conocer la condición de la composición y la estructura, no se contentará con averiguar las características de los diversos tipos de configuración formal, pues con ello se mantiene en un nivel de clasificación que no dice nada de sus razones, de sus causas y sus orígenes. Al estudioso del arte le interesará averiguar, y sólo entonces comprenderá totalmente el tipo de configuración de que se trata, por qué la composición de la pintura holandesa, por ejemplo, se orientó en un sentido —que precisa Vermeer, pero también P. de Hooch y Rembrandt—, mientras que la flamenca de las zonas católicas lo hizo en otro —Rubens, Jordaens, etc.—Unos y otros se encontraban ante el mismo horizonte formal, ante la misma composición; sin embargo, las posibilidades evolutivas de la composición no eran unívocas, puesto que la composición y el sistema que pusieron en práctica a partir de una base similar es diferente... Es decir, en el momento en que nos preguntamos por esa concreta estructura, por la totalidad concreta y no por la totalidad en general, esa determinada composición, hemos de recubrir al entorno histórico»[18].

Las ventajas y los límites del estructuralismo en estética (como método tanto para el estudio de la obra de arte cuanto para la creación misma)[19] están ya implícitos en las observaciones precedentes. Antes que nada hay que advertir que el estructuralismo (como muy bien notó Cassirer) es una «tendencia general del pensamiento» y que, siendo las estructuras sistemas de relaciones latentes que el análisis construye a medida que los libera, corre el riesgo de inventar creyendo descubrirlos. Aplicado a las obras de arte, este método (después de tanta crítica montada sobre imaginaciones románticas) atrae por su rigor científico y puede ser muy útil si se completa con el método fenomenológico, es decir, si se parte de la observación directa y objetiva de los *datos* que ofrece la obra. No hay que olvidar que el arte es un *lenguaje,* pero no es una *lengua*. «La obra de arte es en sí misma su propia lengua, dice Mikel Dufrenne; es la única que puede constituir sus elementos en signos». Todo intento de reglamentar el arte como un sistema de signos está condenado al fracaso, porque cada obra, al crearse, crea su propia ley y su propia estructura. Para los científicos de la lingüística, el paso a la literatura en cuanto lenguaje artístico es siempre estimulante y enriquecedor. «Un lingüista sordo a la función poética hoy debe ser tan incomprensible como que un especialista de la literatura sea indiferente a los problemas de lingüística» (Jakobson); pero tanto el lingüista como el esteta literario no deben hacer extensible a *todo lenguaje artístico* lo que sólo es característico del lenguaje literario.

---

[18] *Composición, estructura y forma en la obra de arte:* Revista de Occidente n.79, oct. 1969, pp. 43-78.

[19] Simón Marchán nota justamente la vinculación del estructuralismo con algunas formas de arte de vanguardia: «Las matemáticas, las ciencias físicas, la lingüística y la propia vanguardia artística aproximan cada vez más sus modelos, acentuando las reglas de transformación que operan sobre los elementos. De este modo están tomando tanto auge las operaciones de "desplazamientos", "proyectivas" o "afines" no sólo en estas ciencias, sino en las propias obras de arte» (a.c. p. 104).

Si se habla de *estructuras* en arte, hay que sobrentender que no se trata de estructuras equivalentes a las estructuras lingüísticas. Se trata de la posibilidad de descubrir la presencia y la acción de un *quid* estructural anterior a la organización formal y que en cierto modo puede considerarse equivalente a una auténtica estructura. Pero, como dice N. Mouloud, «lo *sintáctico* de la obra de arte no es una *sintaxis*»[20]. Las tentativas de Barthos para crear una «gramática» cinematográfica no resultan convincentes. La imagen fílmica no tiene *un* sentido, sino una posibilidad infinita de significaciones, cuya concreción y determinación dependerá de su relación con un conjunto de hechos e imágenes en que se halla implicada; el significante fílmico nunca es una imagen simple y concreta, sino una relación. Puede decirse paradójicamente que «la significación fílmica es una significación sin signos»[21]. Ni siquiera parece probable concebir unas series globales de ordenamientos posibles, porque el número de series sería infinito. Tampoco se puede aspirar a una codificación de formas a base de las obras de arte ya realizadas, porque el arte es siempre renovación y creación. Podríamos calificar las estructuras de Fellini o de Bergman, pero no nos servirían para las obras de Buñuel o de Antonioni, y ni siquiera, probablemente, para las obras futuras de Fellini y de Bergman. Lo mismo puede decirse de cualquier otro arte, y concretamente de la literatura: Podemos estudiar las estructuras de lenguaje de Pío Baroja o de Thomas Mann, pero de nada nos servirían para apreciar a Camilo Cela o a Kafka.

El interés por una estética estructuralista está perfectamente justificado. Es útil para el *análisis* crítico e incluso puede ser provechosa para el artista en la fase analítica de su labor. Contra todas las divagaciones idealistas y románticas, puede constituir el ancla de la navegación estética, recordándonos que «la expresión no existe sino por la forma estructural»[22] y que el fin del arte, como ha escrito Francastel, no consiste en hacer simbólico lo real, sino en *realizar* el símbolo. Esto dicho, afirmemos también la insuficiencia del estructuralismo estricto. El arte es *vida* no sólo *estructura*[23]. Simón Marchán la ha expuesto con diafanidad castellana en su artículo, recordándonos que *estructura* y *proceso* son dos momentos complementarios, ambos imprescindibles: «No puede haber estructura, obra de arte, sin génesis, ni génesis sin

---

[20] «La forme esthétique est une "norme" sans être, littéralement, un "code". Elle nous "propose" des liaisons et des mouvements que notre preception accepte, que notre aflectivité remplit. Il y a dans l'emploi de la règle une sorte de "nécessité", mais elle ne résulte pas d'abord d'un *consensus* des esprits; c'est une nécessité proche de celles des lois qui organisent le monde réel» *(Le sens de l'oeuvre et le langage de l'art:* Revue Intern. de Philos. 21 [1967] p. 267).

[21] J. Mitry, *D'un langage sans signes:* Revue d'Esthétique 20 (1967) n. 2-3.

[22] P. Francastel, *Art, forme, structure:* Revue Intern. de Philos. 19 (1965), 73-74. La colaboración de Francastel a una estética de tipo estructuralista no se ha reducido a la teoría. Son excelentes sus análisis estructurales de las obras artísticas.

[23] El deseo de pura inteligibilidad es tan fuerte en algunos estructuralistas, que, como dice humorísticamente H. Lefèbvre, prefieren una pierna ortopédica a una pierna viva *(Réflexions sur le Structuralisme et l'Histoire:* Cahiers Intern. de Sociologie, jul.-dic. 1963, v.35).

estructura»... «La estructura... no puede considerarse como una entidad ideal sustraída a los avatares de la existencia concreta tanto en su dimensión espacial como temporal... Es preciso atender a la procesualidad y a las acciones del sujeto como ser social. Estas actividades estructurantes artísticas se insertan en el mismo contexto y se hallan sometidas al momento evolutivo temporal de la historia... No sólo es necesario indagar *cómo es* la obra de arte, sino *cómo es producida*[24].

DE LA ESTÉTICA INDUSTRIAL A LA CIBERNÉTICA

El arte, que empezó llamándose *techne,* estuvo siempre, más o menos, unido a la técnica. En la Edad Media fue un *oficio* que muchos hombres ejercitaron encuadrados en gremios laborales con reglamentos y estatutos de carácter profesional y social. En el Renacimiento, con la liquidación de las corporaciones medievales, el arte se distancia de los artesanos para vincularse con los científicos. Para Piero della Francesca, Ucello, Alberti, Leonardo o Bramante, el artista ideal es un sabio: anatomista, geómetra, ingeniero. En los siglos siguientes se va produciendo un divorcio progresivo entre el arte y la técnica científica: se consagra la división entre *bellas* artes y artes *aplicadas;* de manera que, al aparecer la máquina (es decir, el instrumento que hace posible la fabricación en serie) y provocar la revolución industrial en el siglo XIX, el arte creador casi se halla de espaldas a lo que suele denominarse la *técnica*. Basta echar una ojeada a los objetos prácticos, utensilios e instrumentos de los siglos XVII y XVIII para comprobar este distanciamiento: o son útiles que exhiben sencillamente su funcionalidad seca y aséptica sin cuidarse de otra cosa, o son aparatosamente «artísticos» enmascarando su funcionalidad con una ornamentación barroca.

En pleno siglo XIX es, pues, cuando surge el problema *artetécnica* o, mejor, *arte-industria*. Ruskin, W. Morris y otros románticos retardados consideran a la técnica industrial como enemigo irreconciliable de la creación artística y sueñan con un arte unido siempre a la técnica manual y artesana. Los motivos de esta postura son más morales que estéticos (y aun ellos sentidos con más romanticismo que objetividad), ya que se apoyan en una concepción que mira más lo que en el arte hay de *ejecución* y de *habilidad manual* que de *invención* y *diseño creador.*

Es en la arquitectura, por su más evidente y compleja dependencia de condiciones materiales, donde el progreso industrial del siglo XIX plantea el problema con mayor agudeza. Según Giedion, el año 1850 marca el final de una primera fase de la invasión de la técnica en la arquitectura clásica y el co-

---

[24] A.c., pp. 112-113. Por esta razón estudiaremos no sólo la *forma* y la *estructura* de la obra de arte (c.7 y 9), sino también su *génesis* y su *relación con la sociedad* (c.6 y 10).

mienzo de la fabricación *standard*. El hierro y luego el cemento revolucionan la técnica constructiva, al mismo tiempo que el maquinismo hace más complejo el problema. Desde el punto de vista de la *teoría* estética, sólo en nuestro siglo se empieza a pensar seriamente que el arte debe integrarse con las nuevas técnicas de producción industrial. Nace así la arquitectura que se llamó *racionalista*. Le Corbusier y sobre todo Gropius en el *Bauhaus*[1] elaboraron teorías que sirvieron para implicar al arte en la fabricación de objetos industrializados. Así se fue formando la nueva mentalidad: el arte industrial debe aceptar las formas *estandardizadas* y *uniformes*. Esto no constituye un obstáculo para la verdadera creación. La calidad de «exclusividad», de «ejemplar único» (que tenía tradicionalmente la obra artística), es algo que dice relación no con el artista, sino con el coleccionista[2]. Tal sentido de exclusividad es más bien un reflejo del impulso posesivo, impulso éticamente indigno, típico de una etapa individualista, ya superada, de la civilización[3]. La función del arte implicado en la vida industrializada consistirá ahora en crear *prototipos*. En cuanto a la arquitectura de nuestro tiempo, la misión del arte será liberarla del caos ornamental, subrayar la importancia de las funciones estructurales y centrar la atención en las soluciones concretas conforme a los primeros principios del arte de construir: economía, lógica, claridad, seguridad, rendimiento.

Los problemas estéticos planteados por la fabricación en serie son tan complejos, que han motivado la creación de centros dedicados a su solución, la fundación de revistas especializadas, tales como *Esthétique Industrielle,* dirigida por Jacques Viénot[4]; *Art and Industry* (London, The Studio Ltd.), y la publicación de valiosos trabajos de investigación[5].

Parece que una de las mayores dificultades surge por el hecho de que los técnicos de la industria creen poder hallar las normas mensurables del gusto estético lo mismo que las de todos los demás elementos que entran en la fa-

---

[1] «Nuestro principio orientador era que el diseño artístico no constituye una actividad intelectual o material, sino simplemente una parte integrante de la trama misma de la vida... Nuestro objetivo era... liberar al artista creador de su soledad y reintegrarlo al mundo cotidiano de las realidades; y al mismo tiempo ampliar y humanizar la mente rígida, casi exclusivamente materialista, del hombre de negocios» (de una conferencia publ. en el *Journal of the Royal Instit. of British Architects,* 19 de mayo de 1934).

[2] E. Souriau, *Clefs pour l'Esthétique* p. 155.

[3] H. Read, *Arte e Industria* (Buenos Aires 1961) pp. 50-51.

[4] Particularmente interesante es el número de *Esthétique Industrielle* dedicado al Congreso Intern. de Estética Industrial (París 1953) y el de las actas de la Journée de l'Esthétique Industrielle (n. 28, 1957).

[5] H. Read, *Art and Industry* (London 1934) 3.ª ed. 1953; trad. esp.: *Arte e Industria* (Buenos Aires 1961); H. Read, *The Grass Roots of Art. Lectures on the Social Aspects of Art in an Industrial Age* 3.ª ed. (London 1955); E. Souriau-Ch. Lalo, *Esthétique Industrielle:* Revue d'Esthétique, jul.-dic. 1951 (París, PUF, 1952); H. Sedlmayr, *El arte en la técnica* (Madrid 1960) (conferencias del autor en el Ateneo de Madrid); P. Francastel, *Art et technique aux XIX*ᵉ *et XX*ᵉ *siècles* (París 1956); trad. esp.: *Arte y técnica en los siglos XIX y XX* (Valencia 1961).

bricación de los objetos. Se resisten a admitir los valores que no permiten ser apreciados con arreglo a escalas fijas cuantitativas. En este punto, la estética tiene algo que decir, y ello se resume en la tesis de que son los artistas los llamados a resolver satisfactoriamente el nuevo problema de las relaciones entre lo estético y lo industrial. Como en la antigüedad, también ahora, a escala mundial, la producción de objetos viene regido por las iniciativas de un pequeño grupo de artistas y de técnicos. Quizá sea verdad que el gran público no es totalmente pasivo; pero el papel decisivo lo tienen los creadores. Herbert Read exige poderes absolutos para el diseñador[6]. Francastel añade que no son los diseñadores *profesionales* los que, elaborando sin talento *standards* de formas tomadas del arte contemporáneo, harán el estilo de nuestro tiempo: sólo los *artistas,* los verdaderos inventores, llegarán a ello[7].

A partir de 1920 se van fundando en casi todos los países escuelas de *dibujo industrial*. Y poco a poco, aunque con resultados a veces discutibles, un cierto gusto artístico va llegando desde los diseñadores hasta la masa consumidora. Y la vieja pregunta del escéptico: «¿Será posible que todos los utensilios, instrumentos y máquinas puedan ser *bellos*?», va recibiendo respuesta en realizaciones concretas, y se ha tenido que reconocer que la belleza ha ido entrando en las formas del automóvil, de los aparatos de radio, de las lavadoras y hasta de las máquinas de escribir.

Al resumir las tendencias directivas de las escuelas de diseño industrial, Francastel observa que entre el arte y la técnica no se trata de imposición recíproca ni de reducción a una media de valores obtenidos; que no debemos olvidar que no es la técnica como tal la que se opone o se asocia al arte, sino, a través de técnicas tan determinadas como el arte mismo, los valores de orden intelectual o positivo, como son precisamente la eficacia o la economía; y que, en suma, el arte, en relación con la técnica, no puede confundirse con ella ni oponerse irreductiblemente[8]. «Nuestra capacidad para superar la máquina depende de nuestro poder para asimilar la máquina», ha escrito Lewis Mumford[9]. Es equivocado considerar el arte como un valor trascendente que viene automáticamente a añadirse a los demás valores técnicos y significativos, como pretendieron con sus *slogans* los racionalistas en la época de la más ardiente polémica; y es equivocado también no dirigirse a los verdaderos artistas para determinar los fines del arte contemporáneo. Pero al mismo tiempo hay que tener los ojos bien abiertos a las exigencias de orden técnico industrial. En este punto no puede darse un verdadero estilo de época sino mediante la unión de los técnicos en labores industriales con los técnicos del estilo, que son los verdaderos creadores[10].

---

[6] *Arte e indrustria* p. 54.
[7] *Arte y técnica* p. 297.
[8] *Ibid*., p. 305.
[9] *Técnica y civilización* (cit. por H. Read, *Arte e Industria* p. 19).
[10] P. Francastel, *Arte y técnica* p. 306.

Los diseñadores actuales, lo mismo en arquitectura que en ornamentística y artes menores, han caído en la cuenta de que los problemas de producción son tan complejos y el número de exigencias (frecuentemente conflictivas) que deben satisfacerse es tan grande, que un estudio intuitivo y una práctica espontánea están condenados al fracaso. Hay que empezar por definir bien la estructura del problema, lo cual exige, además de conocimientos técnicos, una preparación científica, lógica y matemática suficiente para interpretar los resultados de otras ciencias y formalizar los sistemas de relación[11]. Y es en este contexto de preocupaciones técnicas y creadoras donde se nos presentan las posibilidades de las máquinas calculadoras.

Viendo el desarrollo de la técnica, Elie Faure anunciaba en 1927: «Es posible que el arte llegue un día a conquistar un instrumento impersonal en presencia del cual la personalidad del escultor o del pintor guarde la misma importancia que la personalidad del sabio armado del símbolo algebraico, de la balanza, del microscopio o del matraz. El cine ofrece ya un ejemplo de un arte en el que el uso de instrumentos mecánicos permite, sin embargo —¡y en qué medida!—, la expresión de la personalidad del artista»[12].

La aplicación del cálculo de probabilidades y del cálculo combinatorio a las formas figurativas espaciales es más antigua de lo que ordinariamente se piensa. Ya en el siglo XVIII se publicaron obras en este sentido, como la del matemático Donat: *Méthode pour faire une infinité de dessins différents avec des carreaux mi-partis* (1722). En nuestro siglo, Schönberg y, sobre todo, Webern introducen el juego combinatorio en la música serial; más recientemente, las obras de música «estocástica» de Iannis Xenakis y los trabajos teóricos de Abraham Moles[13] dieron actualidad al problema de la utilización estética de la matemática permutacional.

Desde luego, es innegable la utilidad de las computadoras electrónicas en toda fase de *análisis* artístico; por tanto, en investigaciones de crítica y de historia. Jean Cohen[14] ha dado análisis estilísticos importantes mediante la estadística, estableciendo la frecuencia con que los poetas clásicos, los románticos y los simbolistas utilizaron determinado tipo de *epítetos*. El mismo método estadístico facilitado por las calculadoras electrónicas puede emplearse para conocer la frecuencia con que un autor hace uso de monosílabos, o de un determinado fonema, o de una cierta cadencia, o de un cierto tipo de metáfora visual, auditiva o táctil, etc. Pero esta cuestión sólo resulta interesante a la estética en la medida en que pueda hablarse de una aplicación de las computadoras a la *creación* artística. Esta aplicación sólo parece «rentable» en ciertos

---

[11] Cf. sobre este tema el interesante capítulo sobre el *arte implicado* en RUBERT DE VENTOS, *Teoría de la sensibilidad* pp. 523-560.

[12] *L'esprit des formes* (París 1964) p. 55.

[13] *Art et Ordinateur* (Casterman, 1971). Cf. también *Erstes Manifest der permutationnelle Kunst* (Stuttgart 1962); *Théorie de l'Information et perception esthétique* (París 1958).

[14] *Structures du langage poétique* (París 1966).

tipos de creación artística (o en algunas de sus fases) en que los datos parecen más reducibles a esquemas cuantitativos. Herbert Read, a propósito del arte industrializado, notó la diferencia entre arte *humanista* (orientado a la expresión de emociones e ideales humanos) y el arte *abstracto,* sólo ocupado en hacer objetos cuya forma plástica agrade a la sensibilidad estética[15]. Sólo en este segundo caso, es decir, cuando el artista se siente atraído hacia esta dirección que Ortega llamaría «deshumanizada» (y, en todo caso, en arquitectura, música aséptica, ornamentación, etc.), resulta más claramente útil el empleo de las computadoras, puesto que entonces es más realizable la mensurabilidad de los datos. En tales casos puede incluso afirmarse que cuanto mayor sea la complejidad de los problemas, más urgente se hace el empleo de las máquinas electrónicas.

En nuestra época, los problemas planteados por la arquitectura han adquirido una inmensa complejidad; y, en cambio, la rapidez que se exige para solucionarlos es también enormemente superior a la de épocas pretéritas, en las que el ritmo de la vida social permitía que los problemas fueran hallando su solución durante decenios y siglos. ¿Puede hoy la simple imaginación y el instinto de un artista ofrecer soluciones que rivalicen en garantías de seguridad y pervivencia con soluciones aceptadas, perfeccionadas y contrastadas por las experiencias de varias generaciones? La implicación o conexión de exigencias de diverso tipo no siempre es *concurrente,* es decir, no siempre la solución de una de ellas favorece la solución de la otra; frecuentemente es *conflictiva;* la solución de una agrava y hace más difícil la solución de la otra. En estos casos, el ordenador electrónico es un eficacísimo auxiliar: «Los computadores —escribe B. Archer— son mejores y más rápidos que los seres humanos en la tarea de probar todas las permutaciones posibles de hechos. Podemos concluir así que, en determinadas circunstancias, un computador puede resultar mejor que un diseñador y aun un equipo de diseñadores, supuesto, por descontado, que alguien instruya a la máquina con los criterios para identificar por sí misma soluciones aptas y originales y que se mantenga a su lado para recoger la idea brillante cuando ésta resulta»[16]. Ante situaciones extremadamente complejas —escribe otro especialista en cibernética—, «el hombre es incapaz de explorar profundamente las relaciones sin una pérdida de tiempo prohibitiva. El computador, aunque incapaz de inventar, puede explorar las relaciones muy rápida y sistemáticamente de acuerdo con reglas prescritas. *Funciona como una extensión natural de la capacidad analítica del hombre»*[17].

Estas últimas palabras, que nosotros deliberadamente subrayamos, expresan la grandeza y la miseria de las máquinas electrónicas. Constituyen un auxiliar de la operación analítica del hombre, le permiten darse inmediata

---

[15] O.c., p. 49.

[16] *Systhematic Method for Designers* p. 11 (cit. por Rubert de Ventos, o.c., p. 555.

[17] Ch. Alexander y S. Chermayeff, *Comunity and Privacy. Toward a New Architecture of Humanism* (New York 1965) p. 160.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

cuenta de una desviación respecto del propósito fundamental y corregirla al instante, pero jamás podrán reemplazar su capacidad sintética e inventiva. Con métodos analíticos y computadores podrán seguir haciéndose malos diseños, lo mismo que, en el siglo XVI, la perspectiva y la sección áurea no constituyeron el secreto de la creación artística. Pero también es verdad, como observa Rubert de Ventos, que estos métodos reducen la probabilidad de desacuerdos funcionales y estéticos en el diseño; la reducen, al ahorrar esfuerzo creativo en un ámbito en el que puede sustituirlo con éxito la máquina, para concentrarlo en aquellos momentos en que es indispensable[18].

La utilidad de la cibernética está, pues, en que delimita el campo de la invención, pero no lo elimina. Difícilmente pueden introducirse en el método con suficiente precisión variables que correspondan, positiva y directamente, a valores estéticos. El arte es siempre *cualitativo*. Y aunque se pretenda que las variables no cuantificables de por sí pueden someterse a cierta mensurabilidad mediante métodos que permiten distinguir, por ejemplo, una forma elegante de otra menos elegante, nunca se podrá llegar a resultados que tengan la precisión necesaria a una verdadera obra de arte.

La máquina calculadora puede utilizarse provechosamente para explorar lo que Etienne Souriau llama la «arquitectónica de lo posible»[19], puede diseñar las estructuras del espacio virtual en que se mueve la invención del artista, darle a conocer los límites de su libertad. Según A. Moles, puede también ensanchar asombrosamente esos límites; como se deduce de las cinco actitudes o capacidades que él considera posibles en una estética cibernética, a las que corresponden otros tantos tipos de ordenadores que podrían fabricarse[20]. Estas capacidades atribuidas a los ordenadores han empezado ya a hallar realizaciones concretas lo mismo en poesía, que en pintura abstracta (arte cinético), que en música experimental y estocástica.

En la historia de la música es frecuente el caso del compositor que hace infinidad de combinaciones y que instintivamente rechaza algunas. Muchas veces, el inventor original es el que, sobre un tema, tratado por numerosos artistas, tiene conocimiento de gran número de combinaciones ya logradas, y se esfuerza por completar el cuadro con una inédita. ¿Por qué no admitir, en

---

[18] *Teoría de la sensibilidad* p. 558.

[19] *Clefs pour l'Esthétique* pp. 164-165.

[20] Se trata de cinco capacidades de exploración del campo en que actúa el esteta y el artista: 1) *La estética crítica de la naturaleza:* la máquina —espectador u oyente artificial— explora las bellezas del mundo natural y procede a una caracterización estadística... 2) *La estética crítica:* la máquina —espectador u oyente artificial— explora el mundo para poner en evidencia relaciones de orden y formas imperceptibles en el tiempo y espacio humanos... 3) *La estética aplicada:* la máquina analiza el mundo cultural, desprende modelos analógicos, que ella hace operatorios en una simulación de los procesos de creación... 4) *La creación abstracta:* la máquina, amplificador de complejidad, desarrolla una idea de composición... 5) *El arte permutacional:* la máquina explora sistemáticamente un campo de posibilidades definido por un logaritmo... *(Art et Ordinateur* pp. 75ss).

la base de búsqueda y de experimentación, la colaboración de la máquina? «Si Brahms no ha escrito todo el Brahms que podía escribir, ¿por qué no buscar una máquina compositora, y analizar formas estilísticas, combinaciones de notas a las que él se entregó, para buscar otras complementarias y quizá más seductoras?»... (A. Moles). Y, por lo que hace a las formas del arte de vanguardia y a los lienzos de algunos informalistas contemporáneos, «puede uno preguntarse si vale la pena estar manchando durante largas horas, y aun días, una tela que apenas podrá rivalizar con lo que un aparato produce sin esfuerzo alguno»[21]. Los IBM del Centro de Cálculo de la Escuela Técnica de Stuttgart, los del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (lo mismo que en otras ciudades), están siendo utilizados por muchos artistas, preferentemente de tendencia cinética, para establecer las composiciones geométricas estéticamente más aceptables dentro de las innumerables combinaciones posibles[22].

El arte cibernético responde a las necesidades de una época que se caracteriza por la socialización y al mismo tiempo por la masificación de la sociedad. Una sociedad de masas requiere un arte de masas. La máquina se presenta como el instrumento ideal para la *multiplicación* de la obra de arte, para eso que A. Moles llama la «banalización de lo único». Lo que antes llamábamos obra *original,* se convierte en *matriz* de sus propias copias. Hacer copias de un cuadro que había satisfecho a su autor o logrado un gran éxito en la clientela fue costumbre de artistas que llamamos clásicos. Al hacer las copias, el artista era frecuentemente tentado por el demonio de su inventividad, y de ahí nacían *variantes* de mayor o menor grado, cuya apreciación entretiene a los historiadores y a los críticos. Para la realización de *variantes* de un núcleo o modelo constante, el ordenador electrónico ofrece hoy un instrumento insustituible.

El arte cibernético responde también a exigencias de la sensibilidad actual en cuanto ofrece al usuario la posibilidad de sentirse copartícipe de algún modo en la creación artística. Obras musicales de Pierre Boulez, Stockhausen, Luis de Pablo, Xenakis, etc., están planeadas de manera que el intérprete tenga opciones que antes eran eliminadas en la fase compositiva de la obra. Ciertas realizaciones de la plástica actual están igualmente concebidas de manera que el espectador tenga que convertirse en colaborador y coautor de aquello que contempla.

Describiendo con un entusiasmo no exento de humor las posibilidades que aportan las máquinas calculadoras, Abraham Moles no omite señalar la necesidad absoluta de la acción creadora del artista, acción dirigida ahora no

---

21 Ph. Minguet, *Le propos de l'art* (Casterman, 1963) p. 152.

22 En 1968, en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres se tuvo una exposición con obras ejecutadas por ICT 1900, Calcomp 563, Plotter IBM 7070, Siemens 2002. Una exposición semejante tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de París en 1967 bajo el título *Lumière et Mouvement,* y los manifiestos de los artistas (cf. *Catálogo*) muestran la confianza que ponen en la actividad combinatoria de la máquina, cuyas posibilidades de perfección formal les fascinan, al punto de renunciar a otros tipos de actividad más orientados a la expresión de su propio yo.

a crear «obras nuevas», sino a crear «nuevas artes», «nuevas maneras de afectar a la sensibilidad» y «nuevas leyes». Las fases de operación de este «arte cibernético» se resumen así:

- En un primer estadio se procede a la *constitución de un repertorio* por el análisis de los sonidos, de los movimientos, de las formas visuales, de los colores, de los elementos arquitectónicos, de los signos del lenguaje; luego, a la *puesta en reserva* de éstos bajo una forma ordenada y accesible; finalmente, al examen de su *frecuencia* de repartición en el emisor y en el receptor.
- En un segundo estadio se procede eventualmente a su *recombinación* en formas nuevas según reglas que son el producto de la imaginación creadora, reglas que son seguidas en todas sus implicaciones con un rigor inflexible[23].

En definitiva, el arte cibernético sólo será verdadero arte si pone a salvo el carácter humano, sensible y espiritual, de toda creación. Las computadoras sólo son instrumentos auxiliares del genio humano. Los datos suministrados por ellas son informados y controlados por el hombre. Fue Einstein el que dijo: «La máquina funcionará muy bien, podrá resolver todos los problemas que se quiera, pero jamás sabrá plantearse ni uno solo». La cibernética sólo puede aspirar a realizar para el artista cierto tipo *analítico* de trabajo y a ayudarle a *componer* un determinado tipo de obras. Pero puede constituir un peligro para la imaginación y la sensibilidad del hombre contemporáneo si la fascinación que en esta civilización de masas ejerce forzosamente la máquina por su rapidez, su eficacia y su precisión se convirtiera en tentación irresistible de esclavizar la fantasía creadora, sometiéndola a las posibilidades que ofrece la máquina. Quizá haya que felicitarse de que en ella hayan encontrado un poderoso auxiliar Vasarely o Sempere para sus estructuras ópticas y Stockhausen para sus *Gruppen,* sus *Mantra* o sus *Estudios electrónicos*. Pero también debemos felicitarnos de que Picasso no se acordara de ella para pintar su *Guernica* ni Strawinsky para crear su *Pájaro de fuego*.

Huelga decir que la cibernética nunca podrá ser *la* estética ni *la* ciencia del arte, sino, a lo más, un ramo interesante en el capítulo *experimental* y *técnico* de la ciencia del arte, dentro del marco general de la estética[24].

---

[23] A. Moles, o.c., p. 251.

[24] Sobre estética cibernética, además de las obras citadas, véase: R. Gutzenhäuser y F. Nake, *Aesthetisches Mass und ästhetische Information* (Quickborn 1962); Robert E. Müller, *The Science of Art. The Cybernetics of Creative Communication* (New York 1967); Manfred Kiemle, *Aesthetische, Probleme der Architektur unter dem Aspekt der Informationsästhetik* (Quickborn, 1967); Colectiva, *Kunst und Kybernetic,* ed. H. Ronge (Köln 1968).

Parte Segunda

Teoría y textos

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4


© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Capítulo I

La estética como problema

1. EL OBJETO DE LA ESTÉTICA

El primer problema que se le plantea a la estética es el de determinar su objeto. Desde que se pretendió hacer de ella una ciencia especial, la estética no ha tenido límites precisos. ¿Debe ceñirse al estudio de la experiencia estética o ha de elaborar una metafísica de la belleza? ¿Debe limitarse al campo del arte o ha de abarcar también a la belleza natural? Las cuestiones estéticas presentan una notable riqueza de relaciones y una gran variedad de perspectivas; aun desde el punto de vista experiencial, le incumben vivencias tan diversas como la contemplación de los Picos de Europa, la participación en una sesión del *Living Theatre* y la construcción de una catedral.

En sí mismo, el término *estética* no alude a la acción artística. Fundándose en esa limitación etimológica, E. Gilson prefiere establecer una diversidad entre la *estética* y la *filosofía del arte:* ésta consideraría la obra artística en su relación con el artista que la produce, mientras que la estética la estudiaría en relación con el contemplador[1]. Esta separación entre *estética y filosofía del arte,* iniciada ya por Konrad Fiedler, fue sistemáticamente adoptada por Dessoir y Utitz en el primer decenio del siglo. Posteriormente, y siguiendo el camino abierto por B. Croce, muchos han dado un nuevo paso en detrimento de la metafísica estética, reduciéndose al estudio del arte. Si esta actitud eliminatoria se adoptara por rigor metodológico simplemente, el problema planteado a nuestra ciencia no sería especialmente grave. Pero está demostrado que esta separación de campos constituye el primer síntoma de una crisis que

---

[1] *Matières et formes* (París 1964) pp. 32-34: «La *obra a hacer,* que está en el centro de las preocupaciones del artista, es específicamente distinta de la *obra hecha* por otro, sobre la cual se ejerce la reflexión del espectador o del crítico. El objeto de la estética es la obra de arte en la experiencia del que la percibe, este objeto puede haberse convertido en algo totalmente diverso de lo que era cuando salía de las manos del artista».

hoy está llegando a su climax: la conciencia de que no se puede «teorizar», es decir, pensar filosóficamente en este terreno[2]. Se abandonaba la *estética* para los que quisieran «filosofar» sobre estos temas y se constituía con el *arte,* o, quizá mejor, con cada una de las artes, una ciencia empírica. De hecho, estas dos amplias cuestiones *—estética general* y *ciencia del arte—* son tratadas hoy frecuentemente en estudios separados y con métodos diferentes; sin embargo, no es difícil reconocer entre ambas zonas una simbiosis que es necesario respetar.

Podemos, pues, afirmar que la estética no sólo tiene planteados muchos problemas, sino que constituye un problema por sí misma, ya que no ha logrado todavía definir, con general aceptación, su objeto propio. La variedad de escuelas y de teorías expuestas en la *parte histórica* es una prueba de ello, ya que casi siempre cada escuela comienza por discrepar de las otras en la determinación del objeto de su estudio. Cada una lleva la estética a zonas restringidas, sea de la ontología, sea de la psicología experimental, sea de la filosofía de la praxis humana, según se propongan como objeto la belleza, la vivencia estética o la actividad artística; cada una ha logrado frutos valiosos. Tal vez por un laudable deseo de rigor metodológico, quizá también por endeblez metafísica, el hecho es que hoy nadie se siente capaz de integrar y erigir en sistema la multiplicidad de nuestros problemas estéticos.

La estética seguirá siendo un problema, y estará *in fieri* mientras no logre una síntesis con las aportaciones de campos tan heterogéneos, mientras no descubra y defina con suficiente claridad una razón común que unifique la diversidad de objetos materiales que le incumben. La estética empezó a ocupar una zona especial en la investigación filosófica en el momento en que se comenzó a hablar del *gusto*. El simple hecho de que la percepción de ciertos objetos naturales o artefactos provoque en el hombre una cierta reacción psíquicamente irreductible a las que ya tenía definidas y clasificadas la psicología racionalista, obligó a dedicar una atención específica a ese fenómeno. Se trataba de una vivencia cuyo término era un juicio de valor que, con pretensiones de universalidad, no siempre era común a todos los hombres ante los mismos objetos. La estética empezó así a estudiar el hecho de la contemplación admirativa, viendo en ella aspectos cognoscitivos y sentimentales dignos del análisis. Durante decenios la estética fue, sobre todo, asunto de psicólogos; y, en parte, debe serlo todavía.

---

[2] Aún está por definirse a gusto de todos qué es lo que constituye la *filosofía* como tal y qué es lo que la distingue de la ciencia. Desde que la humanidad ha entrado en la era *científica* (tercera y última edad en la visión de A. Comte), comprobamos que la filosofía va perdiendo terreno en provecho de la ciencia. Pero ¿qué es la filosofía? ¿Diremos con W. James que la filosofía trata las cuestiones que no están resueltas, porque, cuando están resueltas, las cuestiones pasan a la ciencia? ¿Será la ciencia un saber sobre *fenómenos*, y la filosofía un saber sobre las cosas y sus *causas últimas*? ¿Será la ciencia un conocimiento de las *cosas* y la filosofía un conocimuento de *cada cosa* «en el horizonte de la totalidad», como dice Zubiri? ¿Será ésta una especie de *crítica superior* de la ciencia? Otros tantos problemas que constituyen el primer objeto (para algunos el único) de la filosofía.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Pero las preguntas surgen, trabándose unas en otras. El estudio de las vivencias estéticas pone sobre la mesa la cuestión de la discriminación entre los diversos objetos cuya percepción provoca el estímulo estético: la diferencia entre la *Sinfonía fantástica* que escuché anoche y esta galerna que se desata hoy sobre la costa cantábrica y encadena mis ojos a esta ventana, entre el *Entierro del conde de Orgaz* y la visión fascinante de la Ciudad Imperial, dorada por el sol poniente y ceñida por el platino del Tajo. La experiencia estética, ¿se da sólo ante las obras del genio humano o se produce también ante los espectáculos naturales? Y, en este caso, ¿qué diferencia existe entre esos dos tipos de objetos, entre la naturaleza y el arte?

La estética contemporánea tiende a considerar como objeto privilegiado de su atención el mundo del arte: el «pleroma» de las obras artísticas, como decía E. Souriau. El investigador debe preguntarse qué constituye la esencia de la obra artística, dónde se sitúa su origen, cuál es su génesis, sus notas características, sus propiedades; cuál es su valor y cómo debe éste integrarse en el cuadro de los valores humanos; qué orden, qué jerarquía debe guardarse entre las diversas funciones que cumple. La operación artística misma se presenta a su atención como una actividad peculiarísima; al menos en el estado actual de nuestra cultura, la labor artística no es de todos. ¿Es que requiere dotes extraordinarias? El artista, ¿es un ser excepcional? ¿Qué facultades definen al genio creador?

Por otra parte, el filósofo no puede menos de relacionar el artefacto con el producto natural. En épocas en que el pensamiento filosófico tendía fuertemente a la sistematización, se intentó espontáneamente la unificación de ambos productos, ya considerando al genio como «fuerza de la naturaleza», ya viendo en ésta a un artífice que, a diversos niveles, va realizando, estructuras orgánicas o, mediante la conciencia del artista, productos artísticos. Así fue como Kant, presintiendo la «raíz común» de la naturaleza y el arte, elaboró la doctrina de la unidad trascendental de ambos, y se vio obligado, después de la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica de la razón práctica,* a añadir la tercera *Crítica,* que abordara las obras de la naturaleza y del arte. Más audazmente, Schelling presentó a la naturaleza como si fuera la «odisea del espíritu», que, a través de diversas etapas operatorias, alcanza su plenitud en el plano de la imaginación humana. Esta vía unificatoria, que alcanzó su plenitud en el sistema de Hegel, tienta aún hoy a diversos estetas, y la *Teoría de la formatividad,* de L. Pareyson, es un ejemplo de ello. Sin embargo, esta tendencia borra ciertas fronteras que en los campos estéticos advierte una observación fenomenológica sin prevenciones. Porque ¿dónde fijar los límites de esa «creatividad»? Una fuerza «formativa» así concebida agrupará lo bello natural y lo bello artístico. Pero ¿cómo distinguirla de la potencia del genio militar o del héroe fundador de instituciones morales y religiosas? En cuanto la introspección y el análisis nos descubre las peculiaridades de la acción artística y la original estructura de la obra de arte, perdemos la esperanza de formar una familia bien avenida entre el producto natural y el artefacto.

Y como si no fuera bastante la heterogeneidad de estos dos mundos cálidos y palpitantes —la naturaleza y el arte—, a la reflexión del esteta se le presentan más oscuros interrogantes. ¿En qué consiste *lo bello*? ¿Qué calidad atribuimos a esas cosas que llamamos bellas cuando con esa calificación las segregamos de entre las cosas vulgares y opacas? Por mucho que quieran evitarse las cuestiones metafísicas, nuestro espíritu no tolera el «prohibido el paso» que el positivismo alza ante parcelas en las que intuimos alimento sustancial y satisfacción de nuestro apetito de saber. El τί ἐστι τὸ καλόν, la pregunta socrática que trajo de cabeza al pobre Hipias, nos atormentará también a nosotros. No nos bastará saber qué cosas son bellas; querremos saber qué es aquello por lo que son bellas las cosas bellas y no simplemente buenas, o útiles, o placenteras. Se podrá discutir el puesto que hay que reservar a esta pregunta en nuestro cuestionario, pero no podemos excluirla del programa, aunque quizá, eso sí, tengamos que dejarla sin respuesta, para terminar diciendo como Sócrates: «Todas las cosas bellas son difíciles».

Así, las cuestiones estéticas, múltiples, varias, heterogéneas, se encadenan entre sí, arrastrando al investigador de un lindero a otro, dando al universo de la estética una amplitud insospechada y haciendo imposible hasta el presente una sistematización aceptable. Los fallos de los grandes monumentos de la estética (Hegel, Volkelt, Croce...) son importantes y sustanciales: postulados gratuitos, vacíos inexplicables, inexcusables incoherencias. Sigue sin solución el problema fundamental de la estética —el principio básico de su estructuración— y sigue en pie nuestro convencimiento de que sólo será científicamente satisfactorio un sistema que comprenda la realidad total investigada en tantos estudios y análisis parciales.

2. LA ESTÉTICA COMO CIENCIA

En cuanto abordamos la cuestión del *objeto* propio de la estética no ya con una atención ingenua y espontánea, sino con rigurosa reflexión, observamos que la variedad de temas enumerados no es sólo cuantitativa. En cualquier ciencia empírica o en cualquier rama filosófica del saber advertimos que, aunque el objeto material no sea único, al menos es estudiado según un aspecto fundamental único; la investigación penetra en la materia operando un corte a un nivel determinado, en el que el objeto va a revelar un aspecto específico. Esta determinación es la que exige fidelidad al instrumento adecuado y a los medios ordenados a ese fin. En la estética, en cambio, los temas ofrecen una variedad específica desconcertante. ¿Puede definirse una ciencia cuyo objeto parece interesar al artista, al metafísico, al sociólogo, al moralista, al psicólogo, al historiador?... La conciencia cada vez más viva de este carácter polifacético de la estética le ha conducido a un estado de crisis, que hoy puede calificarse de dramático.

Se comenzó tomando conciencia de que el romanticismo no había pasado por los predios estéticos sin dejar en todos sus cultivadores el gusto por

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

las fórmulas de infinitas sugerencias y de contenido impreciso. Los sistemas construidos en el siglo XIX presentaban mucha ambigüedad en sus nociones fundamentales. En cuanto Max Dessoir, a principios de siglo, intentó evitar las «fórmulas que todo lo aclaran» y las «teorías que todo lo abarcan», se vio obligado a separar la *estética general y la teoría del arte*. Casi al mismo tiempo, la *Estética* de Croce contribuyó a hacer más evidente la crisis, haciendo de nuestra ciencia una *filosofía del arte* o *del lenguaje,* definiendo el arte como *expresión,* pero no hallando diferencia específica entre la expresión artística y la que no lo es (entre ambas sólo veía Croce límites empíricos y cuantitativos); no le tocaba, pues, a la filosofía —*scientia qualitatum*— discernir a la verdadera poesía de la que no lo es[3]. Para distinguirlas había que acudir a la crítica empírica, puesto que la *filosofía* del arte no suministraba criterios para ello[4].

La concepción del arte como lenguaje iba a tener un éxito mayor de lo que imaginara el mismo Croce. Hacia 1925 comenzó la estética semántica, y en seguida aparecieron las publicaciones de los críticos americanos empeñados en la lucha contra una estética filosófica. Ogden y Richards habían ya publicado en 1923 una aguda crítica contra la ambigüedad terminológica, que había sido la plaga de toda la investigación estética hasta la fecha[5]. En el ambiente neopositivista anglosajón, J. A. Ayer negaba la existencia y aun la posibilidad de una estética filosófica; Charles Morris confesaba que, dentro de su semiótica, no podía individualizar las características específicas del símbolo artístico; John Dewey denunciaba como supremo fallo de la estética «esotérica» el haber *categorizado* la idea de belleza, formando con ella un concepto teorizable; John R. Reid defendía la subjetividad del juicio estético[6]; C. B. Heyl consideraba indefinible el concepto mismo de estética, que lleva al engaño de la «essencialist fallacy». Según él, los «esencialistas» se engañan echando mano continuamente de «términos-claves» y adoptando definiciones «volicionales», esto es, arbitrarias, y, consiguientemente, terminando en interpretaciones y juicios que sólo pueden tener valor relativo[7].

---

[3] *Estética* (Madrid 1912) pp. 60-61: «Los límites de las *expresiones-intuiciones* que se llaman arte, con relación a las que se califican de no-artísticas, son empíricos y no pueden definirse»... «Toda la diferencia, pues, es cuantitativa, y, como tal, indiferente a la filosofía, *scientia qualitatum*».

[4] *La poesía* 4.ª ed., p. 154: «Il giudizio estetico, che si forma in virtù delle categorie mentali ossia dei concetti puri, è sostanzialmente filosofico e non empirico; come filosofica e non empirica è l'estetica, metodologia di quel giudizio o scienza della categoria del bello».

[5] *The Meaning of the Meaning* (London 1923). Sobre la escuela neoempirista véase pp. 217ss.

[6] *A Theory of Value* (New York 1948).

[7] *New Bearings in Aesthetics and Art Criticism* (New Haven 1943): «Términos como *belleza, arte, estética*..., no han representado nunca un referente específico, sino más bien han formado parte de una serie de contextos cuyas significaciones, en mayor o menor proporción, se van abandonando continuamente... El engaño está en querer revelar la naturaleza de estas cosas».

Tras los embates del neopositivismo americano, a la estética, en opinión de A. Plebe[8], ya no le quedaba más que un dilema: o volver a hallar su justificación como ciencia filosófica (tal vez a precio de su autonomía), o resignarse a desaparecer, para dejarse reemplazar por consideraciones fenomenológicas sobre los varios aconteceres estéticos; es decir, o una estética *filosófica,* que planee por encima de los problemas concretos planteados en la realidad e inepta para fundar la crítica de obras concretas, o una estética *empírica,* de fondo sociológico, ético, político, religioso, etc., según el caso concreto.

Más recientemente, Ugo Spirito ha llevado la cuestión al punto neurálgico. Hay que empezar reconociendo con él que todo el que quiere montar una estética filosófica debe ser *esencialista*. Una estética que se resigne a no definir nunca el principal concepto de su investigación no puede ser filosófica. Por otra parte, es natural que cada esteta intente definir el arte según categorías de su propia filosofía. Y ahí radica la multiplicidad de definiciones que se han dado de la belleza, de la poesía y del arte. A ese laberinto de definiciones aludía recientemente Luciano Anceschi, quien, constatando el escepticismo reinante sobre la legitimidad de una estética como ciencia particular y las importunas invasiones de su campo por parte de otras disciplinas, solicita una revisión del propio estatuto.

Para muchos la estética se reduce a la aplicación de ciertos postulados filosóficos generales a las cuestiones estéticas; las tesis de nuestra ciencia vendrían a ser así un mero corolario de la metafísica, de la psicología, de la antropología o de la sociología. Hugo Spirito concluye: «Negado el carácter empírico de la ciencia estética, se niega la posibilidad de su autonomía». Personalmente, él parece inclinarse por el lado de la estética empírica. Reconoce que en este proceso a la estética ha pesado excesivamente la oposición a toda metafísica: «Se quiere que la estética se separe de la metafísica no para que sea algo distinto de ella, sino solamente porque se niega perentoriamente el valor de toda investigación metafísica». Pero denuncia la inconsecuencia de los que en lo referente a nuestra ciencia no se atreven a sacar las conclusiones: «No tienen el valor de declarar, sin más, a la estética como una ciencia más, al lado de la química, la botánica o la mineralogía, y se continúa reservándola a la competencia de una filosofía con un significado vago y ambiguo»[9]. Contra la ambigüedad de esta solución, Spirito propone la solución de dejar la estética a la ciencia empírica, excluyendo al filósofo de toda injerencia en ella.

Ciencia *empírica* debiera ser también la estética para los ortodoxos marxistas, si quieren ser consecuentes con las tesis estalinistas de que la literatura y el

---

[8] *Proceso a l'Estetica* (Firenze 1959) pp. 199-214. V. también L. ANCESCHI, *Stato e statuto della Estetica*. En «Studi di Estetica» (Bolonia), n. 5, 1978-80, pp. 5-14.

[9] U. SPIRITO, *La mia prospettiva estetica,* en el vol. *La mia prospettiva estetica,* ed. por la Univers. degli Studi de Padova (Brescia 1953) (publ. luego en U. SPIRITO, *Critica dell'Estetica,* Firenze 1964); cf. también el art. *Estetica* en la *Encicl. Univers. dell'Arte*. Cit. por A. PLEBE, o.c., p. l29.

arte son fenómenos de la superestructura y tienen formas contingentes y mudables a medida que cambia la base económico-social[10]; la poesía de Petrarca, la pintura de Velázquez y la música de Bach dejan de ser valores permanentes y se convierten en puros aconteceres históricos.

Resumiendo, diríamos que para quien vea las cosas con ojos empíricos, la estética filosófica se presenta como una «metaestética» que hipostasía el arte y lo espiritualiza hasta desvincularlo de los objetos de la experiencia. Para quien la aborda con mente filosófica, la estética aparece como un problema parcial cuyo aislamiento de la metafísica no aparece suficientemente justificado. Por tanto, o validez filosófica sin autonomía, y entonces la estética deviene una disciplina artificial construida arbitrariamente con parcelas de la ontología, de la psicología y la antropología; o autonomía con validez sólo subjetiva y relativa, y entonces se renuncia a *la* estética, para contentarse con *las* estéticas (o *poéticas*), todas válidas con validez contingente y ninguna estrictamente filosófica. Armando Plebe, al llegar al final de su *Proceso,* concluye: 1) La filosofía puede ocuparse de arte absorbiéndolo en su problema, pero no puede definirlo ni teorizarlo. 2) La ciencia del arte (por llamarlo de alguna forma) puede teorizar sobre el arte, pero no puede levantarlo sobre el plano de lo contingente y relativo[11].

¿Qué podemos oponer a la fuerza de este dilema?

Es cierto que no es fácil refutarlo con razonamientos. Pero, sin embargo, ese dilema tropieza con una resistencia natural que hunde sus raíces en el sentido común del hombre y del filósofo. Al margen de toda argumentación racional, sentimos fenomenológicamente que el arte y la belleza son *valores* específicos permanentes. La mayoría de los críticos, que, llevados por su rigor metodológico, se ven abocados a esa actitud crítica desesperada, vuelven una y otra vez a planteamientos filosóficos. El hecho de que dos investigadores de legítima raigambre positivista, Ogden y Richards, después de haber enumerado irónicamente quince definiciones de belleza artística, intenten imponernos la suya, es un buen síntoma de lo que queremos decir. También Valéry se mostró escéptico respecto a la existencia de una verdadera ciencia estética: «La estética no existe ni puede existir»... Ella constituye «una grande, mejor dicho, irresistible tentación»[12], Pero él, antes y después de esta declaración, cayó continuamente en esta tentación[13]. El hombre seguirá hambreando una respuesta a la pregunta socrática: *Qué* es lo bello. Nadie se extraña de que en un tratado filosófico no se hable de alpinismo; podemos imaginar una humanidad en que no haya coleccionistas de sellos, pero nos cuesta admitir que

---

[10] Cf. pp. 198ss.

[11] O.c., p. 213.

[12] *Les divers essais sur Leonard de Vinci* (1938) p. 122.

[13] Aunque parece querer reducir esta disciplina a una especie de psicofisiología, o ciencia de la sensación, que él llamaba *estésica,* le atraía también incesantemente el aspecto *poyético* del arte. Cf. su *Discours au Deuxième Congrès Intern. d'Esthétique* (*Variété* IV [1938] p. 260).

puede llegar un día en que nadie se preguntará qué es la belleza; un día en que las obras de Fidias, de Beethoven y de Goya se acumulen empolvadas en el desván de la humanidad por haber caducado la estética empírica que un día justificaba su valor. Esto nos hace pensar que el instinto del hombre civilizado no yerra al pedir respuestas con valor absoluto y permanente, que algo debe haber en este universo estético que lo sitúa al margen de las variables condiciones de tiempo y de espacio.

La *poética* clásica se apoyó en el platonismo para concebir una *estética* excesivamente normativa, fundada sobre el principio de que hay una *idea* o esencia de lo bello. Pero el platonismo, que se equivocaba al concebir gratuitamente ese «reino de las ideas subsistentes» como seres reales, no se equivocaba al pretender la *universalidad* de las ideas, y concretamente de la idea de lo bello; como más tarde lo pretenderá Kant al sostener la universalidad del *juicio de gusto*. Se podrá atacar y demoler la «hipostificación» de las ideas al estilo platónico, pero no se puede renunciar a «categorizarlas» de alguna manera (objetiva, subjetiva o dialéctica), ya que su validez universal es una exigencia que se nos impone[14]. Y si, como ocurre ahora, se renuncia a la *ontología,* es para aferrarse a una *axiología* estética: se desiste a «teorizar» sobre el *quid* del arte y la belleza, pero se teoriza sobre el *para qué*. *Wozu Dichter,* se ha preguntado Heidegger después de haber ensayado una respuesta al origen, más que a la esencia de la obra de arte. De hecho, la mayoría de las investigaciones actuales se orientan en esa dirección[15].

La crisis de la estética nos obliga no a desesperar de toda investigación, sino a ser más modestos, cautos y sinceros, tanto en la elección de nuestro punto de partida como en cada etapa de nuestra encuesta. Los que, como Ugo Spirito y Armando Plebe, han llevado el proceso de la estética hasta ese irritante final, parecen olvidar que, fundados en razones análogas, habría que desesperar de la filosofía misma. Desde Descartes acá, cada sistema entra insolentemente en el ruedo gritando: «¡Dejadme solo!» Cada época nos trae pensadores con la pretensión de que rechacemos o modifiquemos el sentido de términos tan fundamentales como *esencia, verdad, libertad, existencia, naturaleza...* Y, sin embargo, ese relativismo, más aparente que real, sólo produce desconcierto y desaliento escéptico en los que no son profesionales del pensamiento. Para éstos esa variedad de sistemas y métodos implica un enriquecimiento del hombre en la dialéctica de la historia.

Por lo que se refiere a la estética, no nos amedrenta la constatación bibliográfica de muchas «estéticas» cuyos cánones han quedado invalidados por la

---

[14] «La estética no es una parte de la filosofía, sino la filosofía entera en cuanto empeñada en meditar sus problemas de la belleza y del arte» (L. PAREYSON, *I Problemi attuali di Estetica,* en *Momenti e Problemi...* IV p. 1808).

[15] Después de haber otorgado al arte una excesiva autonomía, después de haber pretendido confinarlo en una torre de marfil ahora, al contrario, se estudian sus implicaciones en la sociología, la ética, la etnología, la religión, la política, la economía, la historia.

historia. Apriorísticamente, en este primer momento de nuestra indagación nos inclinamos a admitir con L. Pareyson[16] la necesidad de una *estética* con valor filosófico permanente y unas *poéticas* con validez empírica y circunstancial. La estética puede muy bien ser una ciencia sin carácter normativo. Como veremos, el análisis de la creación artística nos llevará más bien al convencimiento de que no es posible determinar *normas* estrictas que dirijan la labor del artífice ni que puedan servir de *instrumento* al crítico, cuya función deberá consistir en identificarse con el proceso genético de cada obra para conocer la ley que se ha objetivado en ella. Como filosofía, la estética es teoría; la estética especula, no legisla. El filósofo no prescribe nada al artista ni al crítico. Descubriendo en esa especulación ciertos principios y criterios generales, ilumina la naturaleza de la experiencia estética, del gusto, de la creación artística, y esa luz orienta en la interpretación y crítica de las obras. Pero junto a esa *estética* especulativa y filosófica es obvio que se funden *poéticas* empíricas y normativas. Conociendo a fondo las circunstancias históricas del hombre en una determinada civilización, pueden llegarse a precisar ciertas normas, pueden señalarse ciertos límites que constituyen el marco en el que únicamente parece posible hoy la creación de nuevas formas. Las *poéticas* son programáticas; se limitan a traducir en normas y modos operativos el gusto de una época o de una comunidad humana, o las exigencias de ciertos contenidos aceptados vivencial y afectivamente por el artista y el medio social al que va dirigida la obra (arte de vanguardia, arte religioso de hoy, arte socialista, arte revolucionario, etc.). Los que escribieron *poéticas* (llámense Aristóteles, Horacio, Girolamo Vida o Boileau) creyeron que estaban «reglamentando» la *estética* del arte literario; pero en realidad, como genialmente intuyó y expresó hace cuatro siglos nuestro Luis Vives[17], sólo codificaron las reglas que rigieron el arte de su tiempo.

3. EL MÉTODO DE LA ESTÉTICA

Conscientes de la actual imposibilidad de definir el objeto formal de la estética y dominar con visión sistematizadora el ancho terreno de los hechos y fenómenos que le conciernen, los investigadores de hoy se limitan al estudio metódico de determinadas vertientes de ese universo, preferentemente de aquella en que parece encontrarse lo estético en su máxima densidad: la creación artística. Para la mayoría de los estetas actuales, la estética se identifica con el estudio del arte. Esta actitud no siempre implica una tesis perentoria sobre los límites que deben marcarse a nuestra disciplina, pero sí una actitud metodológica para ellos. Mientras la estética siga siendo «un problema en sí

---

[16] *Estetica. Teoria della formatività* (Torino 1954) pp. 276-280.
[17] Cf. *supra* p. 78 nt. 5.

misma», se prefiere comenzar por laborar este campo más humano y concreto, y tal vez menos problemático y menos sometido a actitudes mentales apriorísticas, que es el campo del arte.

Hasta el siglo XIX, el método más empleado en estética, como en otras ramas del saber, era el *deductivo,* método que no debe considerarse como exclusivo de cierto estilo anticuado de pensar: es método único para la matemática, muy frecuente en casi todas las ramas filosóficas y utilizado también a veces en las ciencias positivas. Las cuestiones estéticas empezaron a ser tratadas como capítulos de un sistema filosófico que encuadraba al ser, al hombre y al cosmos. De premisas generales de orden metafísico, ético o psicológico, se derivaban asertos concernientes a lo que hoy llamamos la ciencia estética. El método deductivo implicaba el riesgo de llegar demasiado precipitadamente a las conclusiones, fundándose en *aprioris* admitidos por la mentalidad filosófica de la época, desvinculándose de los hechos artísticos de la historia, dando así a la estética un carácter demasiado abstracto. Esta limitación de la antigua estética se echó de ver a mediados del siglo XIX, y contra ella reaccionó Fechner, como vimos, en un contexto histórico en que todo invitaba a poner por delante la verificación del hecho concreto y positivo. Entonces se empezó a afirmar que sólo el método *inductivo* podía garantizar la validez del edificio estético.

Durante el siglo pasado fue frecuente también la *ausencia de método*. Algunos temperamentos románticos reaccionaron contra el dogmatismo antiguo adoptando una especie de *misticismo estético*[18], con el que nunca aprendieron a *ver,* sino sólo a *soñar* e *imaginar.* La reflexión no existía para ellos o se convertía en un continuo antropomorfismo en que el crítico y el esteta volcaban en el objeto observado su propia visión del mundo.

En el extremo opuesto se sitúan los que intentaron reducir la estética a números. La primera forma que adoptó el procedimiento *inductivo* en estética fue de carácter *fisiológico-experimental*. Fechner y sus seguidores, lo mismo que algunos experimentalistas más recientes, olvidan que el fenómeno estético es un hecho *cualitativo, personal* y *complejo* en el que intervienen no sólo datos simplemente perceptivos, sino también imaginarios[19]. Si algo caracteriza lo estético, es su complejidad cualitativa, tanto mayor cuanto mayor sea el valor artístico. ¿Qué esperanza podemos tener de que los experimentos realizados sobre la percepción visual de ciertas líneas y de ciertos colores me puedan servir para valorar más los cuadros de Goya que los de Madrazo?

El método *psicológico* tiene mayor cuidado de no «cosificar» el hecho estético; pero, aparte del defecto esencial que reveló en la teoría que más lo

---

[18] Por ejemplo, John Ruskin, dotado de una sensibilidad extraordinaria, conjuraba, entre la bruma de cautivadoras metáforas y el centelleo de una prosa mágica, una estética de fantasmas más que de realidades.

[19] E. SOURIAU, *A General Methodology for the scientific Study of aesthetic appreciation:* The Journal of Aesth. 14, septiembre 1955.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

empleó (la de la *endopatía*)[20], su limitación más grave es su carácter *empírico*. Del método *sociológico,* hoy tan en boga por el progreso de las ciencias sociales, puede decirse que ha revelado el *valor* del arte: como medio de conocimiento de comunicación, de cultura, de evolución, de expresión religiosa, etc. La contrapartida es la dificultad que encuentra para acoplar un número de monografías que aporten conocimientos bastantes para la inducción de algunas leyes; aislado, el método sociológico no suele llevar más allá del relativismo. Raymond Bayer, en una obra consagrada a esta cuestión, ha combatido especialmente todos los métodos teñidos de idealismo y ha luchado contra la «mentalización» de la estética[21], promoviendo el método positivo del «realismo operatorio», que tiene la ventaja de poder asir un objeto concreto, la *obra de arte,* en su aspecto técnico, pero con la desventaja de dejar dealizarse entre los dedos algo no menos esencial: lo que de *imaginativo* hay en la obra artística y lo que de *cuasi-generativo* hay en la operación artística.

Aún podríamos seguir exponiendo otras posturas metodológicas (lingüística, formalista, estructuralista, etc.), correspondientes, como las anteriores, a concepciones previamente formadas sobre el objeto y el fin de la estética. El problema de una opción entre metodologías generales (deductiva-inductiva, filosófica-empírica...) no merece plantearse. El investigador debe ser libre para elegir, según sus aspiraciones, el método que juzgue conveniente. Frecuentemente, los que llegan a conclusiones válidas y universales han comenzado por hipótesis provisionales. Lo importante es llegar a una verificación por los hechos concretos. No instalarse en la especulación sin una confrontación con la observación inmediata y con la experiencia. Las ciencias modernas han progresado porque el pensamiento ha ido procediendo de esta forma desde el siglo XVII: partiendo de la observación de ciertos fenómenos, el genio intuitivo llega a la formulación de cierta hipótesis; esta hipótesis es verificada luego en otros hechos de manera experimental, desembocando después en leyes generales y en formulaciones concretas. En estética puede también procederse así: toda investigación presupone algunos hechos previamente observados; luego sobreviene la idea directriz, generalización o hipótesis (aquí entra el temple particular de cada investigador), y esa hipótesis debe considerarse como es, una concepción provisional, y no constituirse en norma y en ley sino después de haber sido verificada. Los métodos empleados por los estetas de nuestro siglo revelan una dosis varia de estos tres elementos: hechos observados, idea directriz y verificación. De la naturaleza de cada ciencia y del temperamento de cada investigador suele depender la dosis en que entra cada uno de esos elementos. Si comparamos a un Fechner en el terreno estético con un Teilhard en el antropológico, veremos la contraposición de dos temperamentos extremos; en el uno, el gusto por el dato concreto y la acumulación de

---

[20] Cf. *supra* pp. 169ss.

[21] *Essai sur la méthode en Esthétique* (París 1953) p. 142: «La estética mental es la navegación sin ancla».

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

hechos, quizá sin interés, *in infinitum*; en el otro, el gusto por la intuición generalizadora, que, por la exigüidad de datos, da a la hipótesis un carácter más de intuición que de proposición razonable y abandona a un futuro lejanísimo toda posibilidad de verificación.

Si el método *deductivo*, que inspiraba tal desconfianza en la época de más férvido positivismo, no nos ha dado nunca una verdadera estética, el método *inductivo,* con el que Fechner pretendía ir «de abajo arriba», no nos ha llevado muy arriba, «no mucho más lejos que donde nos llevan las estadísticas y los porcentajes colectivos»[22]. En realidad, ambos métodos deben ser considerados válidos y ambos deben utilizarse. Igualmente, podría decirse que a *priori* no hay por qué hacer una opción entre la actitud metafísica o la actitud positivista. Un esteta no tiene por qué construir él solo toda la filosofía, ni tiene por qué prescindir de lo que los otros han construido si lo encuentra apoyado en bases sólidas. Antes del nacimiento de la estética como ciencia especial, todo lo que llegó a enriquecer el saber humano referente a estos problemas se apoyó en premisas que, aunque hoy calificamos de apriorísticas, no estaban desvinculadas de la experiencia. Sin duda, predominaba excesivamente la «teoría». Los tesoros del saber estético acumulados desde Platón hasta Schopenhauer se lograron mediante la aplicación de los sistemas metafísicos a las cuestiones planteadas por el encuentro del hombre con la belleza y con las obras creadas por su propio genio. Estos «esencialistas», estos fautores de estéticas filosóficas, cayeron frecuentemente en la tentación de los vagos conceptos y de las formulaciones genéricas, que extraviaron a la estética en las regiones etéreas del idealismo. Aunque no excluyen otros parámetros (lingüísticos o lógicos, éticos o sociales, formales o semánticos), los consideran como secundarios y subordinados, insignificantes en relación con su intención precisa, con el tipo particular de sus juicios. Puede decirse que pecan de parcialidad. Pero ¿dónde está el método imparcial? Bogar con el pánico de la alta mar filosófica, limitándose al cabotaje de la comprobación empírica, es resignarse a no descubrir jamás ningún continente nuevo. Por otra parte, en toda navegación pensativa emergen, sin buscarlos, los promontorios metafísicos. La aceptación de ciertos postulados universales se hace, tarde o temprano, imprescindible. Cuando se renuncia a fundar la ética sobre principios ontológicos, se acaba, como Kant, fundando postulados metafísicos sobre el *apriori* del imperativo moral.

Bajo el dintel de nuestra asignatura mostramos ya nuestro carnet de «esencialistas», y nos confesamos adictos al realismo metafísico. Procuraremos no tomar como bases sino aquellos principios que nos parecen imponerse por la evidencia directa y recurrir lo menos posible a hipótesis inverificables. Los relativistas del neopositivismo son más intolerantes que nosotros. Su pretendida tolerancia se ejerce dentro de un sector limitado. I. C. Richards, después de desacreditar quince definiciones usuales de belleza, proponía la suya y no

---

[22] Ch. Lalo, *Introduction à l'Esthétique* p. 25.

toleraba otro método que no fuese el suyo: el psicológico. G. B. Heyl, que predica la tolerancia entre competentes, es intolerante con los que él juzga intolerantes, los fautores del esencialismo. «Lo que distingue el relativismo —escribe Morpurgo— no es su liberalidad, sino la selección de ciertos valores psicológicos diferentes de los del esencialismo... En una palabra, los enemigos del dogmatismo no son menos dogmáticos que sus adversarios; lo son de otra manera»[23].

La estética no ha encontrado aún un método propio que pueda presentarse como único y exclusivo. Pero reconozcamos también que la ciencia moderna, en general, no está dotada de ese rigor de método que proclama de ordinario, y tal vez convenga renunciar también a la idea de que ese rigor metódico contribuya a decantar los problemas y a clasificarlos. En estética concretamente, hallamos un mundo tan rico y sólido, que está invitando a entrar en él por múltiples senderos. Siendo esta disciplina, como dice Bayer, un «carrefour de différentes sciences», podemos pensar que los problemas quedarán mejor alumbrados, si no resueltos, afrontándolos con diversos métodos: el fenomenológico, el metafísico el sociológico, el introspectivo, el psicoanalítico, el histórico, etc. Todos los métodos son buenos, con tal que sean utilizados guardando las reglas que impone la lógica intrínseca a cada método. Si se nos impusiera la obligación de atenernos a un método único, no ocultaríamos nuestra preferencia por el método fenomenológico; pero en estas páginas echaremos mano de la introspección, razonaremos otras veces a la luz de nuestra propia metafísica, o, siguiendo el razonamiento de grandes pensadores, utilizaremos las aportaciones de las ciencias experimentales, históricas y sociológicas, y confirmaremos nuestras posiciones con testimonios de excepción: los de grandes artistas. El resultado no será una nueva definición de la belleza o del arte. Aspiramos a alumbrar un poco estos problemas, no a deslumbrar con nuevas teorías.

Creemos que la estética saldría gananciosa si cada investigador se mostrara exigente consigo mismo y con su propio método, pero no presentara los resultados de su encuesta con pretensiones imperialistas y exclusivas. Que el sociólogo, bien equipado, aborde con valentía lo que hay de social en el arte; pero que, después de haber estudiado como sociólogo la poesía o la novela, no afirme haber hallado la verdadera teoría de la novela o de la poesía. Que el metafísico estudie lo que la reflexión sobre la obra artística le sugiere sobre la esencia del arte como revelación del ser, pero que no lo afirme con aseveración tan radical y exclusiva que no nos permita considerar el arte también como la expresión de un hombre o de una sociedad. Que el psicoanalista estudie sobre una documentación amplia y rigurosamente verificada la vida y las obras de los grandes artistas, revelándonos las raíces inconscientes de los complejos psíquicos que han quedado cifrados en los lienzos de Leonardo, de Rubens,

[23] *L'Esthétique contemporaine*. *Une enquête* (Milano 1960) p. 594.

de Rembrandt o de Goya, pero que no pretenda haber hallado la fórmula que define el genio pictórico. Cada investigador debe recordar que está practicando una indagación interdisciplinar en que los resultados que cree hallar deben ser controlados en función de los frutos logrados en las otras disciplinas con las que colabora. Sucede que en cada época hay una teoría a la moda, con el peligro de hacer creer que ha descubierto la verdadera estética y el verdadero método. La verdadera estética es la que sistematizará, por la unidad de un objeto formal bien precisado, la variedad de métodos que se le puede aplicar. Honradamente hay que reconocer que aún estamos lejos de esa meta.

Empecemos por aquello que, espontáneamente y *a priori,* se nos presenta como lo más inmediato: nuestra propia vivencia; la experiencia estética vivida por nosotros mismos. Antes de formarnos *idea* de lo bello, antes de saber en qué consiste el *juicio de gusto* y si es un acto intelectual o del sentimiento, antes de concluir si ese juicio implica necesariamente un objeto, se da, en cada uno de nosotros, el simple hecho del *gusto,* el sentimiento de placer a la vista de una nevada montaña recortándose sobre el azul del cielo o al escuchar el andante de la *Novena sinfonía*. He ahí una vivencia que nos ofrece apoyo para iniciar nuestra encuesta. He ahí algo inmediato y seguro en cuya descripción podemos buscar un asentimiento bastante general por medio del análisis fenomenológico y una confrontación de observaciones y experiencias.

Capítulo II

La vivencia estética

Hagamos un poco de fenomenología de nuestra experiencia estética contemplativa; de esa experiencia sobre la que no sólo los artistas (que también son *contempladores* de su propia obra), sino todos los hombres, tenemos algo que decir. ¿Qué ocurrió en nosotros cuando, escuchando la *Tocata y fuga* de Bach, nos sentimos absortos y encantados? ¿Qué ocurrió cuando, al término de aquel oscuro corredor del Museo del Louvre, contemplamos radiante, espléndida, luminosa, a la *Venus de Milo*?

1. UN ACUERDO ENTRE LOS SENTIDOS Y EL ESPÍRITU

Protagonistas de esa experiencia fueron nuestros oídos y nuestros ojos. Nuestra vivencia estética comienza en el sentido, y nunca se desliga de ella. Si cerramos los oídos, la música de Bach se nos escapa a las lejanías del recuerdo; si cerramos los ojos, el blanco fantasma de la *Venus* sólo sugiere imágenes vagas, reflexiones más que visiones, remembranzas de goces pretéritos. Lo que llamamos *bello* es eso que impresiona nuestros sentidos, eso que empieza cautivando los ojos y los oídos, produciendo sensaciones deleitosas en nuestro aparato muscular[1].

Tan ligada a lo sensible está esta experiencia, que algunos han intentado reducir el goce estético a una reacción puramente orgánica. Grant Allen definía lo bello como «aquello que provee a nuestro sistema nervioso de un máximo estímulo con un mínimo de gasto en procesos no vinculados a las funciones vitales»[2] e intentaba explicar por causas orgánicas la superioridad atri-

---

[1] Aun tratándose de valores morales, sentimos que los calificativos de *hermoso* y *bello* están más propiamente empleados cuando los referimos a la parte más externa, aparencial y sensible de tales actos: «¡Qué hermoso *gesto*!», decimos cuando vemos una acción que expresa la bondad de un alma, la excelencia ética de una conducta.

[2] *Physiological Aesthetics* (London 1877) pp. 30-37.

buida a la vista y al oído como fuentes de placer comparados con los sentidos «inferiores». También William James pretendió explicar la emoción estética por el conjunto de sensaciones orgánicas que ciertas percepciones desencadenarían por vía de reflejo («No lloro porque estoy triste, sino que estoy triste porque lloro»); en un capítulo dedicado a las emociones delicadas *(The subtler emotions),* morales, intelectuales y estéticas, pretende mostrar que es en la *sensación* donde reside la fuente originaria de las emociones agradables que inconsideradamente creemos vinculadas a la *representación* misma[3]. Otros han insistido en sensaciones dinámicas. La emoción musical, por ejemplo, no sería sino la repercusión cinestética y cenestésica de la música. Bergson descubría, con razón, en el origen del sentimiento de la gracia «la percepción de una cierta facilidad de movimientos»[4]. Un mimetismo corporal interviene evidentemente en la música, en la danza y aun en la poesía, no estando absolutamente ausente del deleite procurado por la arquitectura, la pintura y la escultura.

Todo esto es verdad, pero no es toda la verdad. Al escuchar un *Nocturno* de Chopin, no quedamos conformes si se nos dice que sólo nuestros oídos han sido complacidos. Ante la belleza tenemos la conciencia de que son facultades profundas de nuestro yo las que quedan colmadas y que este hecho es precisamente lo que caracteriza el placer de la belleza, discriminándolo de otros deleites sensibles, y por eso aceptamos la distinción que Kant estableció entre lo *agradable y* lo *bello*[5]. Las investigaciones de la psicología experimental han llevado a observadores imparciales al convencimiento de la impresionante trivialidad de las reacciones orgánicas producidas por intensas percepciones estéticas. La música, por ejemplo, una de las artes mejor estudiadas a este respecto, se nos presenta como un poderoso excitante *sensorial*. Pero parece que, más que por sus formas propiamente tales, actúa por su intensidad; y también por su valor afectivo, que, lejos de estar constituido precisamente por el desencadenamiento de sensaciones orgánicas, parece más bien ocasionarlas en parte[6]. Por otra parte, las sensaciones cinéticas que pueden producirse en el que contempla una obra de

---

[3] *Principles of Psychology* (London 1901) II p. 470: «Un relámpago, un golpe en el pecho, un estremecimiento, una respiración profunda, una agitación en el pecho un escalofrío en la médula, lágrimas en los ojos, una turbación del hipogastrio, por no hablar de millares de síntomas imposibles de designar: he ahí lo que podemos sentir en el momento en que la belleza nos excita».

[4] *Essai sur les données inmédiates de la conscience* p. 9.

[5] Kant llamó *agradable* a lo que gusta a los sentidos en la sensación, y de lo cual decimos no sólo que gusta, sino que satisface un apetito *(vergnügt)*. En cambio, lo bello es lo que simplemente gusta, promoviendo un juicio *de gusto*.

[6] H. Delacroix, *Psychologie de l'art* (París 1927) p. 112. El error de la teoría de W. James está en olvidar que, en presencia de una situación dada, el interés afectivo desencadena las sensaciones orgánicas y las organiza en emoción, y en olvidar que esas sensaciones a menos que estén cargadas de una tonalidad afectiva, permanecen para nosotros indiferentes.

arte tampoco pueden servir para aclarar la naturaleza de la fruición estética. El contagio de los movimientos es un hecho trivial de simpatía instintiva que se produce en cualquier espectáculo apasionante, y más vigorosamente, por ejemplo, ante un partido de fútbol y un *match* de boxeo que al escuchar una marcha de Schubert o ver un film de Eisenstein. Verdad es que no es fácil fijar una línea divisoria entre los placeres estéticos y los deleites sensuales. Históricamente, parece que el goce estético se fue desarrollando gradualmente en el curso de una evolución de las formas más primitivas de satisfacción sensible. Pero eso no quita que específicamente sean placeres diferentes.

Por el otro extremo, tampoco hay que exagerar lo específico del placer estético hasta caer en un intelectualismo que separe la experiencia estética de sus raíces sensoriales. Un espiritualismo exagerado destruiría la «originalidad» de este placer. Sin duda, el entendimiento halla sabrosa enjundia en el objeto estético. Para apreciar una obra de arte o un bello paisaje superamos las apariencias sensibles en cuanto tales para alcanzar la estructura, la unidad o la armonía y percibir sus relaciones. Pero no puede admitirse que sea el entendimiento simplemente a quien le toca juzgar de la belleza, como opinaban Boileau, Bossuet y muchos de su siglo[7].

El goce estético está, pues, inseparablemente unido a los sentidos; éstos —dice San Agustín— anuncian el juicio de la razón[8], pero gozan antes de todo posible cálculo, porque poseen «una capacidad cuasijudicial»[9]. La intervención de la imagen sensible es tan decisiva en esta experiencia, que su papel hace de la contemplación artística una actividad en cierto modo inversa a la operación mental del conocimiento puro; en éste, el objeto es percibido cuando se le reduce a sus rasgos esenciales; cuando se le descompone, se le desvitaliza y se le desensibiliza; en cambio, en la contemplación estética, aunque el comienzo sea idéntico, el proceso es inverso: «la intuición estética se detiene en esa imagen primera, no va más adelante, y es la imagen la que queda sola en la conciencia»[10]. Esta fusión de lo sensible y lo inteligible es quizá un rasgo esencial de la percepción estética. Sin apoyarse más que en

---

[7] Plotino, distinguiendo tres tipos o gradaciones de hombres llamados a la contemplación de lo bello inteligible —el músico, el amante y el filósofo—, caracteriza al artista, al *mousikós,* como hombre dotado de exquisita sensibilidad: «Está movido y transportado por la belleza; incapaz de emocionarse por sí mismo, se presta al influjo de las primeras impresiones que recibe. Como un hombre tímido y sensible al mismo tiempo, es sensible a todos los sonidos y a su belleza; en los cantos evita toda discordancia y toda desarmonía, en los ritmos busca la medida y la conveniencia. Después de las sonoridades, los ritmos y las figuras perceptivas, debe separar la materia en la que realizan los acordes y las proporciones y llegar a captar la belleza de esas relaciones en sí mismas» (*En*. I 3,1).

[8] *De mus* V 1,1 (PL 32,1147): «Sensu nuntio, indice ratione».

[9] *Ibid*. II 2,2 (PL 32,1100); VI 2 (PL 32,1164): «Naturalis vero illa vis quasi iudiciaria, quae auribus adest».

[10] Cf. Basch, *Essais d'Esthétique* p. 48.

sus *a priori,* Kant partió de esa convicción al definir lo bello como «armonía de la imaginación y el intelecto». Platón, el idealista Platón, al exponer la naturaleza del placer, pero teniendo presentes en su pensamiento los goces que pasan por los sentidos más cognoscitivos es decir, los goces procurados por las formas, los colores y los sonidos, habla de «plenitudes sensibles y agradables»[11]. ¿No es esto también lo que se hace evidente a nuestra conciencia en el seno mismo de nuestra vivencia estética? Lo que conocemos amamos y sentimos al nivel de la más alta actividad intuitiva de nuestro yo (cuando escuchamos la *Tocata y fuga* y cuando contemplamos la *Venus de Milo*), ¿no está precisamente como fundido con la vibración de nuestros oídos y con el brillo de nuestra mirada? Comprendemos que un fenomenólogo de nuestros días, al describir ese «apogeo de lo sensible» que es la vivencia estética, emplee la misma expresión que Platón: «la plenitude de l'être sensible»[12].

Es en esa experiencia de plenitud vital y humana, milagroso acorde del sentido y del espíritu, donde adquirimos una oscura certidumbre de que esa paradoja, esa fusión prodigiosa de la carne y de la mente, entraña lo que será la base de una futura definicion de la belleza. Lo bello es inseparable de la secuencia de sonidos que hieren mi oído, de los colores que captan mis ojos, de las reacciones musculares que provoca en mí la danza. La forma sensible no tiene otro contenido que ella misma. Nada hay que buscar detrás del lienzo del cuadro. Es otra cosa lo que siento cuando, lleno de mil sugerencias emotivas y enriquecido de referencias histórico-culturales, salgo del Museo del Prado y enfilo la avenida de la Castellana; la emoción estética sólo se ha dado en el instante mismo en que mis ojos estaban prendidos en la rueca de las *Hilanderas* y en las *Lanzas* de Breda. Esa plenitud placentera del sentido es lo que distingue a la experiencia estética de la experiencia mística; «en ésta los sentidos quedan confundidos —dice Berthelémy—, mientras que en aquélla los sentidos quedan colmados»[13].

Observemos, finalmente, que si estas anotaciones iluminan algo los datos aportados por la experiencia, por otro lado la hacen más oscura y paradójica. En realidad, en este acorde entre el sentido y el espíritu se encierra uno de los más serios problemas que tiene planteados la filosofía del arte. Si acentúo lo *sensible* de la obra de arte, es probable que no halle dificultades en describirlo desde un punto de *vista formulista,* pero no contentaré a los que ven en el arte, ante todo, un *lenguaje*. Si subrayo el carácter intelectivo y semántico de la obra, corro el peligro de menospreciar la forma sensible y hacer del arte un lenguaje meramente transitivo sin diferencia específica con otros lenguajes.

---

[11] *Filebo* 250d.

[12] MIKEL DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (París 1953) I p. 22.

[13] *Traité d'Esthétique* (París 1964) p. 283.

2. UN ITINERARIO DESDE EL ASOMBRO A LA CONTEMPLACIÓN

Aristóteles afirmó que la filosofía comienza en la *imagen sensible*[14] y en el *asombro*[15]. Es la imagen sensible la que nos «asombra». Una vez «asombrados», podemos avanzar hacia la abolición del asombro, y entonces vamos hacia la filosofía y hacia la ciencia. Pero también podemos detenernos en el asombro, afincar en él la vida profunda de nuestro yo entero, habitarlo en cierto modo; es entonces cuando vivimos estéticamente.

En la síntesis del sentido y del espíritu, en ese apogeo espiritual de lo sensible, está la raíz de la fruición estética. El sentido percibe sin que la operación simultánea del intelecto le perturbe, y la intuición pura y simple del espíritu, lejos de verse entorpecida y oscurecida por la acción de los sentidos, sólo se consuma cuando éstos llegan a su plenitud.

En el primer instante de esa experiencia, el asombro constituye un fenómeno psíquico que es *ruptura* y *llamamiento*. El asombro es ese cambio de actitud que se produce en mí convirtiéndome de hombre *práctico* en hombre *contemplativo*. Ayer, volviendo de la oficina a casa, nos sorprendimos, parados en plena calle, mirando un cartel turístico de Florencia que presentaba una reproducción fotográfica de la *Pietà* florentina de Miguel Ángel: aquella pirámide humana de formas plásticamente organizadas, verdadero drama de piedra, cayó sobre nosotros como el resplandor de un relámpago, paralizándonos y cegándonos para todo el entorno callejero. Momento de asombro. Primer momento de una experiencia que empieza a tomar cuerpo como estímulo emotivo y como promesa de delectación profunda y superior. Pero la emoción no pasó de ahí. Nos urgían nuestros deberes familiares y, por otra parte, adivinábamos que aquella experiencia no podía darnos lo que parecía prometer: la fotografía no era la realidad; el estímulo y la promesa no podían consumarse sino en Florencia, ante la obra misma.

En toda vivencia estética hay esta primera fase emotiva y estimulante, que es ruptura del ritmo cotidiano en que transcurre nuestro vivir pragmático. Escuchando la radio o viendo la televisión, en el momento en que los primeros acordes de la *Tocata y fuga* preparan el anuncio de un detergente, nos sobrecoge la misma sacudida psíquica: no nos enteramos quizá de lo que se anuncia; una descarga eléctrica se produce en nuestro interior, un impulso hacia un plano existencial por encima de aquel en que nos hallamos. Pero sólo ha sido un impulso; no ha durado sino diez segundos, lo que ha durado el reclamo publicitario; inmediatamente la vida ordinaria y práctica vuelve a engullirnos en su corriente. De esta primera emoción, que podemos llamar emoción *liminar,* podremos decir que pertenece al orden estético, pero no puede denominarse la *emoción estética,* porque la experiencia ha quedado frustrada. Pensando en

[14] *De an.* III 7; 431 14.
[15] *Metaf.* I 982b.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

la naturaleza de esa emoción liminar, elevadora y radiante, pero malograda, debieron de hablar algunos estetas de la «belleza» de los colores y sonidos *puros;* y tal vez, buscando esa emoción evanescente y esa belleza fugaz y casi inasible que llamaríamos *belleza-límite,* algunos artistas modernos han intentado adelgazar el espesor cualitativo de sus obras hasta llegar al vacío casi absoluto, al lienzo casi totalmente blanco, a la forma geométrica elemental, a la mancha cromática más simple y alada.

Pero imaginemos que de esa fase *liminar* de la experiencia estética podemos avanzar sin obstáculos hasta su consumación. Nada nos impide ir hoy al teatro a escuchar la *Tocata y fuga*. Nada nos impide «colonizar» hoy esa región del *asombro* y llegar hasta el Louvre para contemplar despacio a la *Venus de Milo* (Fig. 1). Analicemos esta experiencia. Tras el asombro de la primera mirada, parados de frente ante la estatua alzada sobre su pedestal, la observamos lentamente. Sabemos que estamos ante un bloque de mármol «coralítico» que representa a la diosa del amor. Pero muy pronto lo que «contemplamos» no es ya un bloque de mármol, ni una diosa, ni un cuerpo femenino. Estamos viendo «otra cosa». Lo que nosotros vemos no es un cuerpo de mujer, puesto que no «reparamos» en que le faltan los brazos; ni es un trozo de mármol, puesto que no nos importa ya que el material esté herido y erosionado. Ni nos interesa verificar si la estatua representa a Anfitrite, como algunos han pretendido, o a Afrodita, como cree la mayoría. Precisamente ciertas melladuras del mármol (el pie restaurado, las muescas en el pecho, en el vientre y en el peplo deslizante) y ciertas carencias, que serían sustanciales en un cuerpo humano, no son obstáculo para que se detenga nuestra mirada y en ella quede nuestro espíritu sumido en contemplación admirativa. Lo que contemplamos *en* ese mármol, *en* ese cuerpo, es un conjunto de datos sensibles e imaginarios; la tersura de ciertas superficies, la ondulación de ciertos planos, la plenitud de ciertos volúmenes, la fuerza sugestiva de ciertas imágenes asociadas, se han constituido y unificado en un nuevo y único objeto de percepción, algo cualitativo que es ahora el centro de nuestra atención. Ese «orden cualitativo» se nos presenta como exigiendo una complementación, una coherencia con nuevas percepciones. Empezamos a girar en torno a la estatua. Nuestro yo observador se hace *activo* en esta nueva fase de su itinerario contemplativo: observa, presupone, compara, relaciona, exige, verifica... Así vamos formando el «objeto estético» de nuestra contemplación. Incluso nuestro yo personal se siente identificado con ese conjunto armonioso de percepciones que le absorbe[16]. Es lo que los estetas llaman la *Einfühlung:* nuestro yo se ve transportado a otra edad, a otro mundo; a un mundo mítico de una Grecia fabulosa, primaveral, radiante; nuestro cuerpo se siente henchido de juventud, de fuerza y pujanza vital, de serenidad olímpica, de armonía y de belleza. La representación de las cualidades que estamos contemplando es tan vívida, que la consideramos realizada en el material que tenemos

[16] R. INGARDEN, *Aesthetic experience and aesthetic object:* Philos. and Phenom. Research 21 (1960) pp. 289-313.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4



Fig. 1.

La Venus de Milo (Louvre)

«*La Venus de Milo,* con sustanciales mutilaciones y con melladuras en varios miembros, no necesita nada para ser *perfecta* y completamente *bella*».

delante aunque la visión directa de éste no nos autorice a ello. Así, la *Venus de Milo,* con sustanciales mutilaciones y con melladuras en varios miembros, no nos parece necesitar nada para ser *perfecta* y completamente *bella*.

En la fase final de esta experiencia, el gozo nos inunda en la pura contemplación. Ya no indagamos, ni comparamos, ni exigimos, ni comprobamos... Simplemente *contemplamos*. No *pensamos* siquiera en la realidad del mármol ni en la realidad de la diosa o mujer representada. Lo que contemplamos no es un objeto real, como esos objetos que en la vida ordinaria solicitan la atención de nuestra razón o estimulan nuestro deseo y nuestras potencias de acción. Lo que contemplamos es un objeto puramente representado imaginariamente, un objeto ineficaz e inofensivo que sólo existe para la apariencia. En la percepción cotidiana, comprender un objeto es integrarlo a un mundo de objetos exteriores en el cual se despliega nuestra praxis. En cambio, el objeto estético no me empuja a nada exterior a él, constituye un mundo por sí mismo. El contemplador se convierte en *mirada* (ὄψις γενόμενος), como dice Plotino hablando de la belleza inteligible; se identifica con el objeto contemplado: «la parte de sí misma con la que el alma contempla se hace una sola cosa con el objeto contemplado». Schopenhauer decía también que en la vivencia estética «somos puros sujetos de concocimiento» y que en ella la representación y el sujeto cognoscente están identificados en la conciencia; lo que entonces conocemos —dice en su terminología platónica— no es la *cosa,* sino la *idea*. Ahora comprendemos mejor lo que ciertos fenomenólogos contemporáneos quieren expresar cuando dicen que lo que contemplamos no es la *realidad,* sino la *co-realidad (mit-realität)* y que esta *co-realidad* es esencialmente *apariencia*[17]; que el elemento constitutivo de lo bello no es una esencia, sino una relación de apariencia *(Erscheinungsverhältnis);* que una cosa sólo es objeto estético cuando «subsiste sólo en relación con el sujeto que lo contempla estéticamente; no existe absolutamente en sí, subsiste sólo para la mirada que lo contempla estéticamente; y que la esencia de lo bello no consiste en *algo* que aparece, sino en ese *aparecer*»[18].

Del asombro del primer instante hemos ido pasando a la captación activa y analítica de las cualidades sensibles e imaginarias (segunda fase); de ésta, a la visión sintética, a la formación del objeto estético y a la contemplación casi totalmente pasiva de la forma (tercera fase); para sentirnos al fin sumergidos por la emoción violenta y apacible en esa contemplación: el goce estético.

3. UN GOCE DESINTERESADO

Cuando el gozo nos inunda al perdernos en los senderos del bosque, al tendernos en la sábana áspera del desierto escuchando su infinito silencio; cuando nos embarga la alegría oyendo el *Concierto para piano* de Schumann, con-

---

[17] MAX BENSE, *Estética* 2.ª ed. (Buenos Aires 1960) p. 37.
[18] N. HARTMANN, *Aesthetik* p. 77.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

templando un bodegón de Zurbarán o leyendo un poema de Antonio Machado, sentimos que nuestro deleite es *puro;* con una pureza tal, que nos mantiene en un temple psíquico por el que nadie puede llamarnos *interesados*. Es un goce *admirativo,* no posesivo. La contemplación misma nos colma de felicidad, y porque *nos colma* no surge en nosotros deseo de cosas; ese deseo por el que solemos calificar la codicia y el interés. Lo bello que aprehendemos con nuestra contemplación no lo aprehendemos como objeto de apetito. El goce no ha nacido como satisfacción de un deseo, ni de una tendencia a un objeto cuyo *estar-ahí (Dasein)* fuera independiente de nuestra contemplación. Por gozar así nadie me llamará intemperante, ni sensual, ni codicioso. La «entidad» de lo contemplado en ese instante privilegiado queda reducida para mí a su contemplabilidad. Y esta actitud de mi yo, reducido a «puro sujeto contemplativo» hace de la contemplación estética una disposición respetuosa y reverente en relación al objeto[19].

La *pureza* o *desinterés* de nuestra fruición contemplativa la vemos confirmada por las observaciones de los más ilustres pensadores. Platón dice que, escuchando el debate entre Protágoras y Sócrates, los oyentes sentían «no un goce propiamente, sino un *gozo*», es decir, un deleite distinto del que se siente «en el comer o en otra sensación corporal placentera»[20], porque hay bienes que son deseables por sí mismos, no por lo que se puede sacar de ellos; tal ocurre con la alegría y otros *placeres inofensivos* (ἀβλαβεῖς)[21]. En general, cuando Platón habla de placeres *puros* (propios de la vista y el oído), en contraposición a los placeres de la comida y la bebida, los relaciona con la pureza de los *objetos*. Es Aristóteles quien determina más la relación con el *sujeto* percipiente. Hay goces del espíritu y hay goces del cuerpo, dice el Filósofo; pero hay también goces físicos vinculados con el espíritu. Al hombre no se le considera *sobrio* o *temperante* porque se abstenga de todo placer, sino sólo de aquellos que nos son comunes con las bestias. La virtud de la sobriedad no está ligada al goce de las cosas bellas o a la molestia que ocasiona la fealdad, como tampoco nadie llama intemperante al que se entrega al goce de los colores, de los dibujos y pinturas..., ni el que siente pasión por la música o el teatro[22]. La virtud de la templanza y el vicio del desenfreno recaen sobre un género de sensaciones que se dan también en los animales, y que Aristóteles reduce a las impresiones del *gusto* y del *tacto*. El *olfato,* aunque en la vida animal se vincula fácilmente con sensaciones de gusto y de tacto, queda, para Aristóteles, agrupado con los «sentidos superiores»: «No llamamos intemperantes a los que gustan de oler el perfume de los frutos, de las rosas o del incienso». El *gusto,* en cambio, lo relaciona con el tacto. Efectivamente, en ambos el objeto

---

19 «L'admiration est de sa nature respectueuse, tandis que le désir tend a profaner son objet» cf. COUSIN, Du vrai, *du beau et du bien* p. 142).

20 *Prot*. 337c: ἡμεῖς τ' αὖ οἵ ἀκούοντες μαλιστ' ἄν οὕτως εὐφραινοίμεθα, οὐχ ἡδοίμεθα.

21 *Rep*. II 357a-b.

22 *Et. Nic* III c.10,1118, *Et. Eud*. III c.2,1230.

es verdaderamente un objeto de «consumo». Nada es tan «obiectum» como cuando es objeto del *gusto* y del *tacto,* sentidos que son propiamente *órganos* del apetito, que se *apropian* el objeto, lo deterioran y lo gastan. Este análisis de las percepciones sensibles fue el que probablemente influyó para que Aristóteles admitiera el placer del arte que había rechazado Platón y para que viera en él algo específico: οἰκεία ἣδονή[23].

En la Edad Media cristiana, ya Escoto Eriúgena señala el *desinterés* como característica de la contemplación del sabio frente a la mirada del avaricioso[24]. Lo señalan también mucho más explícita y sistemáticamente los maestros del siglo XIII, especialmente Santo Tomás, al distinguir lo bello de lo bueno, refiriéndose el primero al conocimiento y el segundo al apetito[25], al indicar que «sólo el hombre (en contraste con las bestias) es capaz de deleitarse en la belleza sensible por sí misma, abstracción hecha de toda otra consideración»[26], y de gozar de sensaciones visuales y auditivas, desligadas de funciones biológicas, simplemente por razón de la armonía de las formas sensibles *(propter convenientiam sensibilium)*[27] y al subrayar (siguiendo a Aristóteles) la analogía entre la *contemplación* y el *juego;* ambas actividades son deleitosas y en ambas la acción no está ordenada a algo distinto de ella misma[28].

Tal vez fue Kant el primero que de manera sistemática analizó el carácter desinteresado de la belleza, distinguiéndola de lo *agradable* («lo que agrada a los sentidos en la sensación»). El juicio por el que yo declaro *agradable (angenehm)* un objeto expresa un interés anejo a ese objeto; esto es evidente, puesto que por la sensación excita en mí el deseo de tal objeto. Consecuentemente, de lo agradable se dice no sólo que gusta, sino que gozamos de él *(vergnügt);* no sólo le doy mi aprobación, sino que se engendra en mí una tendencia. Lo que es extremadamente agradable no exige juicio alguno sobre la naturaleza de ese objeto, de suerte que los que están siempre a la caza de goces se dispensan alegremente de todo juicio[29]. El desinterés es lo que distingue lo *bello* de lo *agradable* y lo *bueno*. Con estos términos designamos tres categorías diversas cuyas representaciones están en determinada relación con el sentimiento de placer o de pena, que nos permite una discriminación entre los objetos o los modos de representación. «Llamamos *agradable* a aquello *de que se goza; bello,* a aquello que *gusta* simplemente; *bueno,* a lo que *se estima,* es decir, a lo que el entendimiento atribuye un valor objetivo»[30].

---

[23] *Poet*. 14,1453.

[24] Cf. *supra* p. 57.

[25] *De ver*. q.22 a.1 ad 1.

[26] *Summa* 1 q.91 a.3 ad 3.

[27] 2-2 q.141 a.4 ad 3. Santo Tomás no hace aquí sino desarrollar lo que estaba claramente expresado por Aristóteles en *Et. Nic*. III.

[28] *In Libr. Boetii de Hebdom. Expos*. pról.

[29] *Crít. del juicio* 3. Kant añade seguidamente las semejanzas y diferencias entre lo *agradable* y lo *bueno*.

[30] *Crit*. 5: *«Angenehm heisst jemandem das, was ihn vergnügt; schön,* was ihm bloss *gefält; gut,* was *geschätzt,* gebillig, d.i. worin von ihm ein objektiver werth gesetzt wird».

El objeto de una inclinación (lo *agradable*), lo mismo que el objeto cuyo deseo se nos impone por un dictado de la razón (lo *bueno*), no nos dejan la libertad de hacer de él un objeto de placer. Todo interés supone una necesidad o la crea, y, en cuanto motivo determinante de asentimiento, no permite libertad al juicio sobre el objeto. Sólo el juicio de gusto (ante lo *bello*) deja intacto el objeto en sí mismo. El interés echaría a perder el juicio de gusto y le quitaría su serenidad. El verdadero juicio de gusto carece de toda relación con nuestro apetito y se da sin que pensemos en la realidad del objeto[31].

La distinción de un fenomenólogo —Moritz Geiger— entre *sentimiento de placer (Lustgefühl)* y *goce (Genuss)* puede sernos también útil. Según él[32], todo *goce* implica un placer, pero no todo placer tiene carácter de goce. La *alegría* implica placer sin ser goce. Goce y alegría concuerdan en tener un objeto al que se dirigen; pero se diferencian en que la alegría *es motivada;* en el goce, por el contrario, es injustificado empeñarse en buscar un *motivo*. «El goce no remite, por encima de su objeto, a otra cosa que lo motive»[33]. Esta observación fenomenológica nos hace ver bajo nueva luz la diferencia entre lo *bueno* y lo *bello*. Lo bueno puede *movernos* a alegría, causándonos placer; lo bello, lo mismo que lo agradable, nos causa placer directamente.

Este parentesco entre lo *bello* y lo *agradable* (que por el momento nos aleja de la cuestión abordada sobre el *desinterés*) nos sirve para iluminar aquella paradoja en la que veíamos el meollo de la experiencia estética y quizá de la belleza misma. Lo *bueno* (frente a lo *agradable* o placentero) adquiere, a los ojos de la conciencia racional, una categoría de excelencia, porque su percepción implica un juicio y por su distanciamiento del orden sensible. Es la razón la que nos dice qué es bueno, y, consiguientemente, nos *mueve* a satisfacción, nos causa placer cuando poseemos o esperamos poseer ese objeto. Lo meramente *placentero* no nos habla, no envía mensaje alguno; ataja el paso del intelecto, arrojándose él mismo a las fauces del apetito sin esperar luz alguna. No nos alegra, *lo gozamos;* es un goce opaco, carente de espiritualidad por definición. Pero ¿qué ocurre con lo *bello*? También él se entrega al sentido, también él suscita un goce sin que haya motivación. Gozamos en su presencia. Más que gozar *de él,* hay que decir que gozamos *con él;* se diría que lo aprehendemos «sub specie personalitatis»[34]. En vez de consumirse en lo material y sensible (como lo meramente placentero), se toma esplendorosamente espiritual sin dejar de ser sensible. En plena actividad sensorial es el intelecto —no la razón— el que entra en juego. En la bodega misma de la sensibilidad, mágicamente se enciende una luz; una luz hechicera, misteriosa, no generada por la dinamo de la razón. Y es esa fusión de lo sensible y lo espiritual la que da al goce estético su originalidad.

---

31 *Crít*. 5.

32 Nicolai Hartmann piensa que Kant, entre los antiguos, y Geiger, entre los modernos, son los que más profundamente han analizado el placer estético *(Aesthetik* p. 68).

33 Cf. sobre M. Geiger p. 230.

34 Kainz, *Estética* (México 1952) p. 181.

Pero regresemos al tema del *desinterés* estético. Aunque aceptamos sustancialmente el análisis de Kant, se diría que nuestra conciencia no queda absolutamente tranquila admitiendo sin reservas el *desinterés* que se quiere atribuir a la percepción de la belleza. ¿No es la belleza un *valor,* uno de los valores superiores de la vida humana? ¿No es verdad que *amamos* lo que es bello?, se pregunta San Agustín. En las distinciones formales que hace Santo Tomás sobre el principio del Pseudo-Dionisio: «Todos los seres apetecen lo bello», queda inconcusa la verdad de que «lo bello es siempre bueno y deseable»[35]. Sánchez de Muniáin, exponiendo las «notas esenciales del vivir estético», presenta igualmente lo bello como algo que merece ser honrado, apreciado, deseado, elegido[36]. ¿Cómo podemos tratarlo con «desinterés»? He aquí una de las paradojas encerradas en la vivencia estética.

El placer *desinteresado* que la belleza nos procura no puede significar que quedamos indiferentes ante ella. La belleza es lo que hay de más «interesante» bajo la luz del sol. Con razón observa Santayana que, «si no nos importara la belleza, si no tuviera importancia para nuestra felicidad que las cosas fueran bellas o feas, manifestaríamos una total ausencia de facultades estéticas»[37]. Las sutilezas de F. T. Vischer sobre el «interés sin interés» y las de Moritz Geiger sobre la diferencia entre el extraestético «estar interesado *en algo*» y el estético «tener interés *por algo*» no aclaran mucho la paradoja. El pragmatismo americano se ve igualmente apurado frente a ella. El término *desinterés* le parece a John Dewey inepto si pretende significar falta de interés, aunque él permitiría su uso —dice— «como un rodeo para denotar que no gobierna entonces ningún interés *especializado*». *Desprendimiento* o *distancia psíquica,* expresión que más tarde elegirá Urs von Balthasar[38], le parece a Dewey demasiado negativa, supuesto que lo que hay en el acto estético es una plenitud de participación; una participación tan completa, que la obra de arte está separada del «deseo especializado» que opera cuando tenemos el impulso de consumir o apropiarnos físicamente una cosa[39].

En la percepción estética existe, sin duda, el *interés*. La belleza no puede percibirse sin amor. La diferencia entre el interés que suscita lo bello y el interés que suscita lo bueno o lo simplemente placentero está ya explicada en el análisis de Kant y mucho antes por Santo Tomás. No es fácil hallar

---

35 *De ver* q.22 a.1.

36 *Libertad, felicidad, humanismo. Investigación acerca de las notas esenciales del vivir estético* (Madrid 1955) pp. 10ss.

37 *El sentido de la belleza* p. 39.

38 *Herrlichkeit. Eine theologische Aesthetik.* I: *Schau der Gestalt* (Einsiedeln 1961) p. 145.

39 J. Dewey, *El arte como experiencia* p. 229. Sobre la *distancia psíquica,* véase E. Bullough, *Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle,* en *The Problem of Aesthetics,* ed. Vivas y Krieger (N. York 1953) pp. 396-405; J. L. Jarrett, *On Psychical Distante:* Personalist 52 (1971) n.1, 61-69; A. Casebier, *The Concept of Aesthetic Distante: ibid.* pp. 70-91; Carol A. Kates, *Psychical Distance and Temporaliy:* Tulane Sludies in Philosophy XX (1971) 75-94.

una terminología que pueda mantenerse exclusivamente para expresar esta diferencia. Basta que, cuando se habla del desinterés estético, se haga la restricción mental debida. Cuando se habla de él hay que referirse a lo que Kant llamaba «el objeto de la representación», no a la representación misma; esto quiere decir que el interés no pasa más allá del sujeto; éste queda colmado en la pura contemplación. El interés que se excluye en el placer estético es «el interés práctico por el objeto, como ocurre cuando el objeto va a servir para otra cosa»[40]. La paradoja queda más aclarada cuando se acepta el lenguaje de los fenomenólogos y su distinción entre *objeto real* (obra de arte u objeto bello) y *objeto estético:* el goce no recae en *aquello* que aparece, sino en la *apariencia misma*[41].

4. UN RAPTO DE PLENITUD VITAL LIBERADORA

La fruición estética alcanza a veces momentos de gran intensidad. Es entonces cuando la contemplación merece el nombre de *rapto*. Se habla del estado extático que han experimentado algunos en ciertos instantes de plenitud, y no es raro asimilarlo al éxtasis místico[42]. El psicólogo Pradines habla del rapto que produce la música, y añade: «Llamamos bello a aquello que nos arrebata; no conocemos otro criterio»[43]. Se trata de un «éxtasis» que suave o violentamente nos arranca a nuestras condiciones de vida acostumbradas y nos transporta a un plano de vida superior. Términos Como *rapto* y *éxtasis* resultan molestos y antipáticos en nuestros días y suelen parecer sólo adecuados a determinados temperamentos o a los grados máximos y rarísimos de la más alta belleza[44]. Pero también es verdad que en toda vivencia que calificamos de *estética* hay siempre un atisbo o preludio de ese estado de exaltación.

En la contemplación estética hay una captación del alma por el objeto. Después de habernos «asombrado», después de habernos detenido a analizar el objeto, se produce —como hemos descrito anteriormente— una pausa milagrosa, en que el yo en plenitud se detiene sobre el objeto; ya no lo analiza, no lo estudia...; ya no enumera ni relaciona; simplemente lo *contempla globalmente* y goza de su presencia sensible, abandonándose a mil impresiones confusas y deliciosas, cuyo vaivén rítmico permitiría llamar *activo* a un estado que en esa última fase comporta más bien un abandono pasivo al objeto[45].

---

[40] N. HARTMANN, *Aesthetik* p. 70.

[41] *Ibid*., p. 79.

[42] Cf. textos en p. 590.

[43] *Traité de Psychologie Générale;* t. 2 *Le génie humain* (París 1948) p. 269.

[44] Podrían quizá compararse con los grados que pone Ricardo de San Víctor en la contemplación que puede desembocar en la mística: «Modo enim agitur *mentis dilatatione,* modo mentis *sublevatione,* aliquando autem mentis *alienatione*» (PL 196, 169-170).

[45] E. SOURIAU, *La part de la contemplation:* Revue Philosophique (1961) pp. 179-200.

Poesía es liberación, decía Goethe. Ante toda belleza, ante las obras de arte, quedamos de pronto aligerados, milagrosamente liberados de nuestras indigencias, de nuestras decepciones, de nuestros apetitos. Quedan superados nuestros cuidados, nuestras fatigas, las mezquindades de nuestra existencia. El gozo estético nos arrebata a este mundo, porque tiene la virtud de descubrirnos otro, iniciándonos en una forma de existencia más noble, más exultante, más serena, a la cual inconscientemente aspiramos. Por eso, los otros placeres no pueden sino ocupar la aspiración sin satisfacerla, mientras que éste colma nuestro ser espiritual, cuyas exigencias revela al mismo tiempo que las satisface; por eso es considerado como un soberano bien contra el hastío de la vida[46].

1) Característica del rapto estético, a juicio de algunos la más significativa, es el *debilitamiento de la realidad práctica,* lógicamente vinculado al *desinterés* de la fruición contemplativa. Se trata de un olvido, más o menos grande, de lo material y pragmático, de la neutralización de un yo interesado por los valores prácticos. Bergson dice que el arte «adormece las potencias activas, o más bien resistentes, de nuestra personalidad, y nos lleva a un estado de docilidad perfecta en que realizamos la idea que se nos sugiere», y que tal efecto es el resultado de la percepción del ritmo. El ritmo tiene la potencialidad de «suspender la circulación normal de nuestras sensaciones», de sustraernos a los comportamientos prácticos dictados por las necesidades de la vida, neutralizando así los estados de alma ordinarios[47]. Lo bello opera, pues, como una hipnosis, poniéndonos en un estado de indiferencia respecto a los alicientes de la vida cotidiana.

2) Pero, por otro lado, y en aparente contradicción con esa especie de ensueño, en el rapto estético hay una *exaltación del sentimiento de vida*. Para Kainz, un comportamiento estético que no lleve aparejada una exaltación gozosa de la vida no será completo ni adquirirá su pleno desarrollo. En efecto, nuestra propia vivencia nos hace pensar que ese «ensueño» del que habla Bergson no expresa toda la verdad. No nos resignamos a concebir el estado estético como un estado inerte y pasivo. La contemplación implica una «dilatatio mentis», como decían los escritores medievales; un libre juego de imágenes, sentimientos e intuiciones dentro de ese círculo mágico creado por el objeto que ejerce su fascinación sobre el contemplador.

Con la exaltación del sentimiento vital[48] debe relacionarse el sentimiento de intemporalidad que han hallado psicólogos y pensadores en la experiencia de lo bello. Esta fruición es una forma de vida esencialmente intemporal, por

---

[46] J. BERTHÉLÉMY, *Traité d'Esthétique* p. 284.

[47] *Essai* pp. 11-12: Con el ritmo, «nuestra alma, acunada y adormecida, se olvida de todo como en un sueño, para pensar y ver como el poeta. La sugerencia más leve de una idea basta para llenar el alma».

[48] «Allí donde hay sentimiento de una vida más intensa y más fácil, allí hay belleza», decían los estetas vitalistas (GUYAU, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* [1884] p. 1).

ser la vida misma liberada de las limitaciones, inquietudes y contingencias del humano existir. La felicidad que nos aporta la vida estética nos roba el tiempo. En esa dichosa experiencia es «donde se pasa el tiempo sin sentir». Ella nos trae la felicidad, y la felicidad es intemporal. La vida estética es la actividad más intemporal de todas las terrenas[49]. El arte y la belleza instauran un tiempo nuevo, un tiempo construido, un tiempo estilizado: el tiempo del espíritu. La creación artística y la contemplación estética nos liberan del tiempo indistinto, de la angustia y el hastío del tiempo real, de ese tiempo que nos sobra y nos falta. En la contemplación se resumen multitud de experiencias. Maine de Biran decía que un ramo de violetas contiene el aroma de muchas primaveras. Así, la belleza en cada experiencia es resumen de infinitas experiencias y condensación de todos los tiempos. Es el único tiempo comparable a la eternidad[50]. Se ha dicho que no es la creación artística, sino la contemplación, la que «eterniza». El artista crea *tiempo*. Pero este tiempo —este instante que queda coagulado en la obra de arte— es referido a un *antes* y a un *después* solamente en la contemplación. «Contemplar es leer la obra de arte siempre como conteniendo más de lo que el artista ha puesto en ella. El artista pone lo que es de él y la contemplación añade lo que es de los otros. Bach pone en su música todo Bach, pero la contemplación encuentra en ella, además, todo Palestrina y Schütz, y también encuentra lo que Bach no pudo poner en ella, es decir, las promesas de un florecimiento musical que duró cien años. La contemplación, en particular, añade a la creación su *después,* que el artista nunca puede poner»[51].

3) El rapto estético implica, en fin, una *pérdida del yo*. De ella hablan Külpe y otros investigadores de la psicología estética. Contenidos sensoriales y representativos son objeto de una síntesis que produce un todo superior a la suma de sus elementos. Ese *olvido del yo* tiene sus grados. Sólo el «extático» llega al extremo de la «alienatio mentis». Es un olvido del yo que se produce también en otros momentos de la vida: en la vida moral, en el éxtasis religioso, en el trabajo científico. No es, pues, una nota *exclusiva* del vivir estético.

Para Worringer, el ansia de enajenarse del propio yo constituye la esencia de la vivencia estética. En una de sus primeras pero más famosas obras, *Abstraktion und Einfühlung,* va contraponiendo y describiendo la tendencia a la abstracción y la proyección sentimental *(endopatía)* como las dos inclinaciones capitales de la creación artística, definiendo el placer estético como «autogoce objetivado», fórmula en que aparecen ya los dos términos de toda creación artística: el objeto y el yo, la forma y la expresión. Worringer da por supuesto que, cuando en el arte predomina la abstracción, el ansia de enajenamiento del yo es incomparablemente más intensa y más consecuente que cuando se busca la proyección sentimental. Pero, aun en este segundo caso,

---

49 Sánchez de Muniáin a.c., p. 21.
50 H. Delacroix, *Psychologie de l'art* p. 137.
51 Philippe Minguet, *Temps et éternité:* Revue Philosophique (1961) p. 247-261.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

al introducir nuestro apetito de actividad en otro objeto, nos hallamos como dentro de él, y entonces, al quedar absorbido nuestro afán de vivencia interna por un objeto exterior, por una forma exterior, estamos redimidos de nuestro ser individual. «Sentimos que nuestra individualidad se vierte, por decirlo así, en un recinto firmemente delimitado frente a la infinita diferenciación de la conciencia individual. Esta objetivación del yo encierra un enajenamiento del yo... Con nuestro afán interior de actividad reposamos dentro de los límites de esta objetivación... En este sentido es acertada la expresión, frecuentemente usada, de que *nos perdemos* en la contemplación de una obra de arte»[52].

Con su lenguaje vago y teosófico, Hegel habla del carácter «Infinito y libre» de la experiencia de lo bello, cuyo aspecto práctico describe, diciendo que, en la contemplación de lo bello, *el deseo* no existe[53]. El sujeto retira sus fines propios frente al objeto que considera como existente por sí mismo, como teniendo su fin propio e independiente. Por eso, el objeto es *libre,* por no ser un medio, un instrumento destinado a otra existencia. Por su parte, el sujeto se siente completamente libre, porque en él la distinción de sus fines y de los medios para satisfacerlos desaparece, porque para él la necesidad y el deber de desarrollar esos mismos fines realizándolos y objetivándolos no lo retienen en la esfera de lo finito, y, por el contrario, tiene ante sí la idea y el fin realizado de manera perfecta.

Schopenhauer, quizá el primero que utilizó la expresión de la «pérdida del yo», atribuye la felicidad del estado estético al enajenamiento del imperio de la voluntad. En la pura contemplación nos perdemos en lo universal y obtenemos la «dicha de la percepción sin voluntad». ¿Es esto admisible? John Dewey se opone a tal explicación, que, según él, despojaría al arte de su encanto, «porque encanto significa atracción, y la atracción es un mundo de respeto a la voluntad». Volvemos, pues, a ver replanteada la antinomia del *desinterés* y el *interés* de la experiencia estética.

Ocurre que no nos resignamos a ver *aniquilada* la voluntad, y menos aún el *amor,* en la contemplación fruitiva de la belleza. En la vivencia estética, el amor es lo contrario del egoísmo. Lo que caracteriza al egoísmo es precisamente la multiplicidad apetitiva e inquietante. El verdadero amor, cuanto más puro y fuerte es, más tiende al reposo en la unidad[54]. La palabra clave la volvemos a encontrar en Santo Tomás: es el *reposo,* el *aquietamiento*. Ante lo

---

[52] *Abstracción y naturaleza* 2.ª ed. (México 1966) p. 38. Worringer cita también un texto de Lipps: «En la *Einfühlung* no soy, por tanto ese yo real, sino estoy interiormente separado de todo lo que soy fuera de la contemplación de la forma. Sólo soy ese yo ideal, contemplador».

[53] HEGEL, *Vorlesungen* p. 1.ª c.1.

[54] Cf. las ideas de Schopenhauer pp. 139-142. Hay que notar que no es constante en la formulación de sus ideas; unas veces habla de aniquilamiento del querer; otras, de «la preponderancia del conocimiento sobre el querer». Santayana advierte que el aniquilamiento de la voluntad sólo es relativo en Schopenhauer. «El deseo de *cosas determinadas* está ausente en la percepción de la belleza, pero sigue presente ese inicial amor del tipo y los principios generales de las cosas»... (*El sentido de la belleza* p. 38 nota).

bueno, el apetito descansa en la *posesión del objeto;* ante lo *bello,* el apetito no queda aniquilado, sino *aquietado;* descansa no en la posesión del objeto, sino en su *contemplación*. No siendo el *objeto estético* más que una *epifanía,* la voluntad no puede descansar sino en una *contemplación*[55]. La voluntad, pues, no queda eliminada o destruida, como lo pretendió forzosamente Schopenhauer, dentro de una mitología inspirada en la mística hindú, sino aquietada, sosegada y como adormecida en la pura contemplación.

Ese aquietamiento apetitivo puede conciliarse con el ardor del sentimiento. El amor, el afecto, es el que permite que pueda hablarse de satisfacción o reposo de la voluntad sin que tal satisfacción pueda ser tachada de egoísmo. David Hume, que con una mentalidad empirista exigía en los objetos bellos utilidad y conveniencia con un fin, acababa reduciendo ésta a una *simpatía,* es decir, a un *afecto* desinteresado. El amor que inspira la belleza es al mismo tiempo vibración interior y reposo. San Agustín, fiel a su concepción trinitaria del hombre *—mens, notitia, amor—,* al referirse a la contemplación de la mente, no habla de la voluntad, sino del amor. Y ese amor, eternamente florecido en alabanza, irá también unido a la contemplación de la belleza absoluta: «Allí descansaremos y veremos, veremos y amaremos, amaremos y alabaremos: he ahí lo que sucederá al fin sin fin»[56].

5. UNA VIVENCIA PRECARIA

Gozo intenso, paradisíaco a veces. Pero también gozo precario. Uno no puede instalarse en el éxtasis. Ese placer de la belleza es breve por definición. Con frecuencia hace la impresión de ser un placer gratuito, debido al azar; de que puede irse tan rápidamente como ha venido. En realidad, la experiencia constata que la contrapartida de su milagrosa intensidad es su lacerante brevedad.

Seres sumergidos en el curso del tiempo, condicionados por agentes fisiológicos y psíquicos que modifican necesariamente el estado de nuestra sensibilidad, sometidos a perentorias servidumbres de carácter social, moral, religioso, etc., no nos es posible conservar largamente íntegro el temple requerido para la contemplación. Acabado el concierto, transcurridas «tres horas en el Museo del Prado», hay que volver a la trivialidad del asfalto o a la abrumadora pesadumbre de la rutina diaria. La realidad que entonces se vuelve a hallar aparece más dura, más miserable.

No sólo es efímera la fruición estética. Su mismo encanto tiene hirientes limitaciones. Antes hemos dicho que el goce estético nos colma, pero no lo hemos dicho sin cierta restricción mental: fundido en el mismo gozo contemplativo o quizá emergiendo en alternantes intermitencias, surge un irresistible

[55] I-2 q.27 a.1.
[56] *De civ. Dei* XX 30,5: PL 41,804.

impulso, testimonio de un ser creado para un destino superior[57]. El espíritu que contempla la belleza creada y se siente fascinado en privilegiados instantes, presiente vagamente que allí no está su término. La belleza transfigura el mundo que el hombre soporta, y esa transfiguración contiene indicios y promesas de otro mundo que no acaba de revelarse o que, momentáneamente revelado, se desvanece súbitamente[58]. La dicha de la contemplación está penetrada por lo que el poeta llamó «la tristeza inmortal de ser divino».

Todos los que han analizado la vivencia estética, aun los que intentamos describirla como fruición superior, reconocemos que en el corazón de ese goce hay un grano de maravillosa tristeza. «El criterio de los criterios, el signo del goce auténtico, será esa vaga angustia, esa melancolía previa que oprime el corazón del que se extasía antes que llegue el éxtasis completo»[59]. Pero esa tristeza adorable, ¿en realidad es previa al éxtasis? ¿No constituye precisamente su constante e inseparable compañera? En un interesante estudio sobre la psicología de la experiencia estética, Jean-Paul Weber ha querido definir con notas específicas esta «componente» de disgusto que se da, según él, en las diversas categorías de lo bello. Pero no es eso lo que aquí nos interesa determinar, puesto que no abordamos ahora el estudio de las diversas modalidades de la belleza. No es éste el lugar de precisar si es *horror* lo que (junto con el placer) sentimos ante lo sublime, si es *terror* lo que sentimos ante la tragedia, *tristeza* en la poesía elegíaca, etc. Lo que queremos señalar es ese confuso sentimiento que limita el gozo de toda emoción estética, y que el mismo Weber ha calificado de «extrema flor de la emoción estética». Toda fruición contemplativa, simplemente por serlo, tiene esa maravillosa nostalgia. «Cuando es intensa, puede llegar, en su paroxismo, hasta las lágrimas; pero no se trata de piedad o de sufrimiento; más bien es del orden de la añoranza y preferiríamos compararla con la tristeza que deja el pensamiento de un rostro amado»[60].

De esta manera, lo bello nos colma y nos vacía al mismo tiempo[61]. Las obras más sublimes, las criaturas más excelsas, despiertan en nosotros esa invencible nostalgia, y todos los goces que ellas nos proporcionan contienen

---

[57] El hecho es experimental; su explicación depende de la metafísica de cada uno. Y la interpretación de Hugo de San Víctor y Vicente de Beauvais no será, sin duda, la de Hegel: «Species rerum visibilium... cum sensum nostrum atque affectum nostrum provocant, *non quidem desiderium replent,* sed ad inquirendam Conditoris speciem et eius pulchritudinem concupiscendam incitant» *(Speculum Naturale* XXIX c.27).

[58] «La briéveté, l'unicité en rehausse l'exquisité. Mélancolie éternelle de l'instant de bonheur qui s'enfuit avec la vie, mélancolie plus profonde peut-être devant un monde entrevu et qui va bientôt s'évanouir, mélancolie intellectuelle, si 1'on ose ainsi s'exprimer, plus que mélancolie sentimentale, mélancolie personnifiée dans Faust, figurée par A. Dürer»... (GILBERT MAIRE, *Les instants pririlegiés* [París 1962] pp. 37-42).

[59] DENIS HUISMAN, *A la recherche d'un critère d'art,* en *Mélanges d'Esthétique et de science de l'art offerts* à *E. Souriau* (París 1952).

[60] *La psychologie de l'art* (París 1965) p. 19.

[61] J. BERTHÉLÉMY, *Traité d'Esthétique* p. 285.

una dulzura interior enigmático como atestiguaba de sí mismo aquel gran enamorado de la belleza, Agustín de Tagaste[62], quien en la austeridad de una vida de converso halló, mejor que en los libros de filosofía, la clave que podía descifrarle el mensaje de todas las bellezas creadas: *Quaere super nos;* «Búscale por encima de nosotros»[63].

No hace falta ser un místico para sentir, como Alfred Tonnellé, que el amor de la belleza es un amor serio, «un amor que hace sufrir», y que «cuanto más grande es la belleza entrevista, deja el alma más insatisfecha y más llena de una imagen inasible»[64]. Nada sospechoso a este respecto, el testimonio de Baudelaire, gran experto en «nourritures terrestres», es suficientemente elocuente: «Este admirable, este inmortal instinto de lo bello, nos hace considerar a la tierra y a sus espectáculos como un aspecto, como una *correspondencia* del cielo... Y cuando un poema exquisito trae las lágrimas a los ojos, esas lágrimas no son la prueba de un exceso de goce; son más bien el testimonio de una melancolía irritada..., de una naturaleza desterrada en lo imperfecto y que quisiera apoderarse inmediatamente, sobre esta tierra misma, de un paraíso revelado»[65].

6. UNA FUSIÓN DE INTUICIÓN Y SENTIMIENTO

La *contemplación* no es el conocimiento. Llegamos a conocer lo que ignoramos; pero sólo podemos *contemplar* lo ya conocido. Por eso, el conocimiento que *resulta* de la contemplación no es el conocimiento que teníamos cuando nos acercamos a la realidad que contemplamos. El conocimiento resultante de la contemplación y difuso en ella es un conocimiento integrador que implica al hombre entero. Si la actividad estética es considerada generalmente como una de las que más influyen en la conformación integral del hombre, es porque pone en juego todas sus potencias, aun las más secretas y profundas, vinculándolas estrechamente entre sí. Con una terminología tradicional, diríamos que en la vivencia estética entran en juego la emotividad psicosomática y el intelecto. Emoción y comprensión: ambas intervienen, sin duda, en proporciones que dependen del temperamento de cada artista y de cada contemplador.

---

[62] *Conf.* X 6,9.

[63] *Conf.* X 40,65.

[64] Cf. *infra* p. 592.

[65] Cf. *infra* p. 592. Es igualmente elocuente el testimonio de otro poeta, C. E. M. Joad, aducido por Maritain en su obra fundamental: «No hay en junio un cielo tan azul, que no me haga pensar en otro más azul; no hay puesta del sol tan bella, que no despierte el pensamiento de una belleza mayor. El alma queda al mismo tiempo henchida y decepcionada. El telón se levanta tan rápidamente que apenas tenemos tiempo de darnos cuenta antes de que vuelva a caer. Pero en el momento en que se alza, tenemos la visión de algo que está detrás y más allá, que pasa antes de ser visto con claridad, y que al pasar deja tras sí el sentimiento de deseo y de añoranza indefinible» (*Matter, Life and Value* [London, Oxford Univ. Press, 1929] p. 398).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Hablando de esos instantes inefables de contemplación amorosa, Guillermo de Alvernia vinculaba los términos de *sapor* y de *sapientia:* el *conocer* es, al mismo tiempo, *gusto,* atracción, amor[66]. Habría que añadir que el valor del sentimiento estético está en que por él recibimos mayor conocimiento *intuitivo*.

Cuando aquí hablamos de *intuición,* la ponemos en contraposición con el discurso racional, abstractivo y aislante, no con la potencia intelectiva. No hay motivos para despojar a la inteligencia de las prerrogativas que le reconoció ya la filosofía escolástica, como si fuera necesario atribuir a otra facultad la captación inmediata de lo real. Intuición y discurso, visión y razonamiento, pertenecen a la misma facultad intelectiva: son dos operaciones distintas, una más perfecta que la otra. «Lo que hay de más elevado en nuestro conocimiento —dice Santo Tomás— no es la razón, sino el intelecto, que es la fuente de la razón»[67]. Ambas funciones —la racional y la intuitiva— son atribuidas a una misma facultad: «El hombre no posee una facultad de conocimiento separada de la razón. Pero la misma razón se llama inteligencia, es decir, principio de conocimiento simple, absoluto, no discursivo, en cuanto participa de la simplicidad de la inteligencia intuitiva, principio y término de su operación propia»[68], A ese mismo principio deben hoy atribuirse la captación pluridimensional de las realidades profundas, cuya riqueza ha sido fragmentada y disecada excesivamente por la metodología de la filosofía occidental hasta Hegel, como lo han notado algunos notables pensadores de nuestro tiempo. La experiencia filosófica actual tiende, pues, a parecerse a la experiencia estética. En ésta ocurre que esencialmente se nos evita el trabajoso itinerario de la razón[69]; la intuición se produce sin pasar por la *abstracción* de los datos que aporta la sensibilidad, fundiéndose intuición y percepción sensible, comprensión y sentimiento, en un acto que se resiste al análisis[70].

Notemos que hay ciertos estados y funciones de la *inteligencia,* de la *memoria,* de la *imaginación* y del *sentimiento* que deben distinguirse del instante plenario de la contemplación, porque son anteriores a él, aunque condicionan su estructura. En igualdad de condiciones, cuanto mejor informada se encuen-

[66] «Si alguno, en el amor o en otro cualquier afecto, se da cuenta de que la *aprehensión* y la *afección* son allí la misma cosa, ya no dudará. Para nadie es dudoso que todo amante conoce en afecto, de algún modo, la persona amada, y ciertamente no con otra cosa que con el amor mismo, porque está movido sólo por el amor y reposan todas las facultades cognoscitivas. Y generalmente es necesario que en todo afecto se conozca algo que es objeto de afecto» *(Tractatus de bono et malo,* ed. Pouillon pp. 315ss).

[67] *Contra gent*. I c.57.

[68] *De ver.* q.15 a.1.

[69] La intuición quizá no implica necesariamente que sea un conocimiento *directo* (cf. López Quintás, *Metodología de lo suprasensible* I pp. 419-422); la intuición estética puede ser un *itinerario,* una penetración gozosa en la completa realidad que se contempla. Lo que no puede negarse es su *inmediatez;* la intuición no emplea mediaciones, no necesita la previa *abstracción* de lo sensible.

[70] J. Maritain, *Arte y escolástica* p. 37.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

tre una inteligencia de los procedimientos técnicos, de las formas estilísticas que se han producido en la historia, del contexto histórico-cultural en que aparece la obra en cuestión y de las intenciones de su autor[71], tanto más preparada estará para recibir en sí, por medio de la intuición, el resplandor inteligible que emana de la obra. Detrás de toda vivencia estética está todo un acervo de conocimientos y de experiencias, todo lo que ni siquiera es explícitamente consciente. Casi nunca podremos trazar una línea divisoria entre la vivencia estética concreta y la vivencia «histórico-cultural» de la obra contemplada en cuanto perteneciente a una época, a una sociedad, a un estilo.

Aun en el caso de que el espectador se esfuerce por vigilar la pureza ingenua de su visión, su «percepción» va siempre más allá de los puros datos sensibles. Fechner «experimentó» que la impresión estética no está sólo determinada por el material directo de las sensaciones transmitido por los sentidos, sino también por las representaciones adquiridas por vía asociativa y reproductiva. Es necesario que al factor directo o sensorial se asocie el factor indirecto o asociativo. La sensación pura no existe en el adulto; lo que se da es la «apercepción».

Es también importante, para estudiar una experiencia estética concreta, la disposición psíquica momentánea en que se halla el contemplador. La percepción de la belleza no ocurre sino después de un primer movimiento de interpretación; la belleza busca y espera una mirada simpática y sólo se entrega a quien la busca y la desea[72]. La vivencia estética, aunque pueda iniciarse por un inesperado y repentino momento de «asombro», no se *realiza* en su fase decisiva como un «golpe de gracia» que derriba aun al resistente, como Saulo en el camino de Damasco. En estética siempre hay una preparación, más o menos consciente, ordenada a esa experiencia. La obra contemplada responde quizá a necesidades profundas que en sí estaban en estado de alerta esperando ese objeto que va a colmarme con su presencia. El visitante que busca en el Museo del Louvre la *Virgen de las Rocas,* va a la sala de Leonardo, porque hay en este instante en su interior un tormento, una espera, una esperanza de tal naturaleza, que le ha hecho sentir imperiosamente la necesidad de este encuentro espiritual[73].

Volviendo a ese instante de plenitud que es el de la pleamar contemplativa, recordemos, para terminar, que esa síntesis de emoción y conocimiento que en él se da es explicada frecuentemente dando decidida preferencia a una de las dos vertientes. Así, para los partidarios de la *Einfühlung,* por ejemplo, lo que predomina es el sentimiento: el sentimiento de fusión con el objeto contem-

---

[71] Por otra parte, hay que tener presente que la obra por sí sola es expresión y forma elocuente de todos esos condicionamientos.

[72] L. PAREYSON, *Contemplation du beau et production de formes:* Revue Intern. de Philos. (1955) p. 17.

[73] E. SOURIAU, a.c., pp. 196-197.

plado constituye el meollo de la vivencia estética[74]. Cuando, arrastrados por el tráfago de la vida diaria, el hombre se siente asaltado por la belleza y se detiene a «contemplar» llega a olvidarse de sí mismo, y, poseído por el sentimiento (como el niño que se identifica con las imágenes que contempla), se convierte en árbol, en flor, en Hamlet, en rostro humano. Comenzamos contemplando apoderándonos «intelectualmente» de algo; pero este trabajo se detiene. Ya no nos importa lo que en su esencia es el árbol, la flor, aquel príncipe danés y aquella cara humana. El oleaje afectivo que mueve y acompaña todas las manifestaciones de nuestra vida cotidiana, pero que en el estado normal queda frenado y cubierto por los dictámenes de nuestra vida intelectual, volicional y pragmática, se libera en el estado estético y se desarrolla en su infinita riqueza, escapando de la cárcel de los conceptos, lo mismo que de las cadenas del imperativo categórico durante la contemplación[75]. Pero Víctor Basch, que en su primer ensayo sobre Kant había hablado tan elocuentemente de esa parálisis del conocer en provecho de la emoción, más tarde se da cuenta de que, si algún calificativo merece esa emoción, es el de emoción *simbólica* y que en realidad se trata de una vibración afectiva causada por la plenitud y profundidad de un conocimiento, de una visión a la que debe otorgársele la primacía[76].

Actualmente se tiende a concebir la contemplación estética como síntesis, un poco a la manera bergsoniana, de intuición y sentimiento[77]. Pero cuanto más penetra uno en el análisis de sus propias vivencias, se va haciendo más cauto en interpretarlas en términos que no otorguen decididamente el primado a la intuición. La desconfianza de todo emocionalismo crece según va uno adentrándose en ese misterioso laberinto de la belleza y del arte. No podemos eliminar al sentimiento, pero debemos concebirlo como domesticado y galvanizado por la intuición. Siguiendo a Cassirer, Susana Langer deriva una noción de símbolo, que le sirve para rechazar toda interpretación emocionalista del arte en beneficio de lo cognoscitivo. El arte para ella no es un sentimiento, sino una creación de formas simbólicas del sentimiento humano[78]. Probablemente, esta teoría cae en un excesivo intelectualismo. Pero algo de esta asepsia intelectiva debe llegar a nuestra interpretación no sólo del arte creador, sino de toda auténtica experiencia estética. Eliseo Vivas, que define la experiencia estética en términos de

---

[74] Ch. Baudelaire, *Les paradis artificiels,* en *Oeuvres complètes* (La Pléyade) p. 33: «Il arrive quelquefois que la personalité disparaît et que l'objectivité, qui est le propre des poemes panthéistes, se développe en vous si anormalement, que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux. Votre oeil se fixe sur un arbre harmonieux courbé par le vent. Vous prétez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir, ou votre mélancolie; ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt, vous êtes l'arbre».

[75] Cf. Basch, *Le maître-problème de l'Esthétique:* Revue Philosophique, juill. 1921, pp. 63-65.

[76] *Ibid.*, pp. 35-38.

[77] Kainz, *Estética,* p. 120.

[78] Cf. *supra* pp. 222-223.

atención, de una *atención extática*[79], pretende que el sentimiento es un «subproducto», un concomitante de toda actividad lograda[80]. En la contemplación estética, la emoción está tan vigilada y como revestida por el conocimiento, que podríamos decir con Dufrenne que «el sentimiento en que acaba la percepción no es emoción, es conocimiento».

Nosotros distinguimos también *sentimiento* y *emoción;* ésta es la *emoción bruta,* puramente subjetiva, y es distinta del *sentimiento,* o emoción clarificada o *intencional,* como prefiere llamarla Maritain[81]. El sentimiento, por una parte, es conocimiento, es decir, un conocimiento fulgurante que desencadena la emoción y en seguida hace círculo en su torno (como dice Dubrenne); y, recíprocamente, el conocimiento es sentimiento, porque no es reflexivo[82] y, sobre todo, porque supone una cierta disponibilidad para acoger lo afectivo. La emoción se ha metamorfoseado en sentimiento. El sentimiento tiene aquí, pues, una función noética; revela un mundo, mientras que la emoción comenta un mundo ya dado[83].

El patetismo, tal como normalmente se le concibe, no es condición intrínseca de la contemplación artística. Puede darse, y quizá convenga que se dé en su lindero. Frente a la emoción humana, el sentimiento estético es requisito ineludible; pero tiende a ser frío, intelectivo, aséptico.

7. UNA EXPERIENCIA DE PARADÓJICA COMPLEJIDAD

En el curso de esta ligera fenomenología de la experiencia estética nos hemos visto más de una vez sorprendidos y como frenados por la constatación de aparentes contradicciones. La vivencia estética se nos descubre hoy como profundamente paradójica. Como consecuencia de una concepción metafísica de la belleza, el arte fue considerado hasta el siglo XVIII como una actividad útil y agradable. Mezclar *utile dulci* se consideraba el fin del arte. Según fuera racionalista o hedonista la tendencia personal del artista o del crítico, se concedía el predominio a la lección moral o a la emoción placentera. Las cosas no parecieron tan simples y tan claras cuando el respeto a los hechos y la intros-

---

79 «An aesthetic experience is an experience of rapt attention which involves the intransitive aprehension of an objet's immanent meanings and values in their presentational immediacy» (E. VIVAS, *Creation and Discovery. Essays in Criticism and Aesthetics* [New York 1955] p. 95).

80 *Ibid*., p. 96.

81 *L'Intuition créatrice* pp. 111-113 nota.

82 Sánchez de Muniáin ha mostrado el significado nada patético que puede darse a la palabra *sentimiento* analizando ese *sentir* profundo y complejo, esa *auto-experiencia* peculiar que se da a todos los niveles (sensibilidad, intelecto, voluntad y complejo psicosomático) y se produce principalmente a través de operaciones extravertidas (cf. LÓPEZ QUINTÁS, *Filosofía española contemporánea* [Madrid 1970] p. 600).

83 M. DUFRENNE, o.c., pp. 471-472. Cf. *infra* nuestra distinción entre sentimiento estético y emoción a propósito del arte como autoexpresión (pp. 460ss).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

pección empezaron a fundar eso que se ha llamado las antinomias o paradojas de la estética, algunas de las cuales aparecieron claramente formuladas en la *Crítica del juicio*.

La paradoja más evidente, y sobre la que expresamente hemos llamado la atención, es la del *interés* y el *desinterés*. Ya hemos visto cómo debe resolverse esta paradoja de una contemplación, que debe ser desinteresada, en cuanto que paraliza las tendencias apetitivas cotidianas, pero que, por otra parte, enriquece al hombre, colma su sensibilidad, fecunda su espíritu y es por ello profundamente deseable.

El sentimiento estético es una función *lúdica* y *fecunda* al mismo tiempo. Ya un filósofo clásico (Santo Tomás) comentó clara y precisamente esta coincidencia entre el juego y la contemplación: ambas actividades agradan y encantan y ambas se circunscriben en sí mismas, sin buscar un objeto fuera de sí. Si atendiéramos únicamente a este aspecto, nos veríamos tentados a definir el arte como un juego, ingresando en una de esas escuelas que juzgamos insuficientes en nuestra introducción; insuficientes, porque el arte es un juego; pero un juego grave, un juego al que se entrega el hombre abandonando valores que son calificados de «importantes» en el baremo de nuestra sociedad; juego ardiente cuya llama olímpica devoró la vida, la fortuna y la felicidad de millares de artistas que buscaron en él la «perla preciosa», la «moneda del absoluto»; juego sublime en el que el hombre y la sociedad han invertido, a lo largo de la historia, los más altos ideales y al que han consagrado los más altos empeños.

El sentimiento estético es *personal* e *impersonal* al mismo tiempo. Por una parte, el espectador se proyecta sentimental y simbólicamente en la obra; de tal manera, que pudiera decirse que el yo se convierte en objeto. Exageremos este extremo, y, afiliados a la *Einfühlung,* habremos convertido la experiencia de lo bello en una disolución de la personalidad. Pero, si observamos bien, comprobaremos también que de hecho no se me ocurre participar *actu* en el espectáculo, como ocurre en el deporte o en determinadas formas de teatro, y que, al contrario, en muchos casos se me exige cierto frío distanciamiento para llegar a una rigurosa experiencia estética.

El sentimiento estético es *real* e *ideal*. Echa raíces en realidades sensibles, requiere y elabora materiales, reclama la percepción real de ciertas cualidades sensibles, me habla de hechos, de personas, de cosas tan reales como yo mismo. Pero, al mismo tiempo, con todos esos materiales y objetos sensibles se afirma un mundo que es ilusorio. Tengo que aceptar que estoy viendo a *Mona Lisa* con los ojos de Leonardo, o que estoy en el castillo del Elsinor cuando sigo los avatares del irresoluto Hamlet, o que voy a la muerte con Tristán o con Sigfried al ritmo que me marca la música de Wagner; pero, aunque «crea» esa realidad, tengo que estar conociendo y sabiendo su «irrealidad». Si, como teórico, insistiera exclusivamente en el aspecto irreal del mundo que suscita el arte, aceptaría la teoría del arte como ilusión, a no ser que las piedras de las catedrales, la ciencia del lenguaje y las leyes de la acústica me hicieran com-

prender que el arte implica una materia, una técnica y una labor concretas; que el arquitecto, el poeta y el músico deben ser tan pacientes, minuciosos y exactos como un relojero.

El sentimiento estético es una experiencia vivida *individualmente,* y, con todo, es inconcebible si no es como fruto de una cultura *social*. El artista cree que él es quien libérrimamente ha expresado sus sentimientos personales, y piensa que lo nuevo, único, inédito e irreemplazable de su yo íntimo es lo que ha hallado forma perenne en su obra. Pero, a los ojos del crítico, del historiador y del contemplador avisado, la obra de arte es un resumen de la sociedad y de la cultura de una época. No es el individuo, es un pueblo, un grupo social, una raza, una cultura, quien habla en esa obra. «Lo que no es tradición es plagio» (E. d'Ors). Nadie es original si no radica en un suelo labrado por millones de hombres antes que él. Si desarrollamos esta visión del arte, nos veremos arrastrados a aceptar la teoría sociológica; pero una mirada más atenta nos retendrá, y exigiremos que nos expliquen antes por qué el autor del *Cid,* de *Horace* y de *Cinna* fue Pierre Corneille y no su hermano Thomas, por qué el autor del *Quijote* fue Cervantes y no Fernández de Avellaneda.

Estamos seguros de que no hemos agotado los aspectos aparentemente contradictorios de este acontecimiento tan profundo y característicamente humano que es la vivencia estética[84]. Al arte se le ha llamado «nieto de Dios» (Dante) y «vástago de la serpiente del paraíso» (L. Bloy). Profundamente enraizado en la tierra, a la que se mantiene asida con tentáculos tan firmes como la carne y la sangre, se declara espiritual y divino. Su experiencia es beatífica y añorante; proporciona instantes de suprema delicia, pero dándonos a sentir cuánto es lo que nos falta. Síntesis de un *nunc* y un *nondum,* como la religión revelada, instaura un mundo de felicidad, abriéndonos los horizontes de una felicidad todavía prohibida.

TEXTOS

1. Platón: *Como en las islas de los bienaventurados*

Cuando los sabios oradores hacen el encomio de los caídos en la guerra.... con los ornamentos de un bello lenguaje embrujan nuestras almas. De múltiples maneras celebran a la ciudad, a los caídos en el combate, a los antepasados de otro tiempo y a los que aún vivimos; de tal suerte, que yo, ¡oh Menexeno!, me siento, ante sus elogios, en las más elevadas disposiciones; y todas las veces me quedo allí embelesado escu-

[84] J.P. Weber, en su *Psychologie de l'art*, desarrolla aún otras antinomias de la vivencia estética, e intenta resolverlas todas concibiéndola como reminiscencia afectiva de la infancia.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

chándolos, figurándome instantáneamente más grande, más noble y más hermoso. Y como, según mi costumbre, estoy siempre acompañado de extranjeros que escuchan atentamente el discurso conmigo, a sus ojos adquiero inmediatamente más dignidad, porque me parece que ellos experimentan esos mismos sentimientos hacia mí como hacia el resto de la ciudad; ellos la juzgan más admirable que antes por influjo persuasivo del orador. Y, por lo que a mi concierne, conservo esa dignidad más de tres días, con tal eco penetran en mis oídos las palabras y el tono del orador, que apenas vuelvo a mi sentido el cuarto o el quinto día y tomo conciencia del lugar en que estoy, hasta entonces me creo, o poco menos, que habito en las islas de los bienaventurados... *(Menexeno* 234c-235c).

2. Dante: *Pasa el tiempo sin sentir*

Cuando una cosa (la música o cualquier forma bella) nos colma de intenso gozo y excita de tal modo a una cualquiera de nuestras facultades del alma que absorbe todos sus espíritus, el alma resulta incapaz de atender a ninguna otra facultad o actividad... Pasa el tiempo, y ella no se da cuenta, pues el espíritu que percibe el fluir del tiempo difiere de la facultad en que el alma se encuentra entonces. Liberada una potencia, permanece la otra encadenada *(Divina comedia: Purg*. IV 1-12).

3. Henri-Frédérique Amiel: *Horas de éxtasis*

¿No volveré a tener algunos de aquellos ensueños prodigiosos, como los tuve en otro tiempo?... Un día de mi adolescencia, al amanecer, sentado sobre las ruinas del castillo de Faucigny; otra vez, en la montaña, bajo el sol de mediodía, encima de Lavey, acostado al pie de un árbol y visitado por tres mariposas; una noche, también sobre la tierra arenosa del mar del Norte, tendido boca arriba y los ojos errantes sobre la Vía Láctea... Visiones grandiosas, inmortales, cosmogónicas, en las que se lleva el mundo en el pecho, en las que se toca las estrellas, en las que se posee el infinito... Momentos divinos, horas de éxtasis en que el pensamiento vuela de un mundo a otro, penetra el gran enigma, respira ampliamente, sosegadamente, profundamente, como la respiración del océano, sereno y sin límites como el firmamento azul... Visitas de la musa Urania, que traza en torno a la frente de aquellos a quienes ama el nimbo fosforescente del poder contemplativo y que derrama en su corazón la embriaguez tranquila del genio, si no su autoridad... Instantes de intuición irresistible, en que uno se siente grande como el universo y sereno como un dios. Desde las esferas celestes hasta la espuma o la concha, la creación entera se nos somete entonces, vive en nuestro seno, y cumple en nosotros su obra eterna con la regularidad del destino y el ardor apasionado del amor. ¡Qué horas! ¡Qué recuerdos! Los vestigios que de ellos nos quedan bastan para colmarnos de respeto y de entusiasmo como las visitas del Espíritu Santo. Y ¡caer de esas cimas de horizontes ilimitados a los surcos cenagosos de la trivialidad!... ¡Qué caída!... ¡Pobre Moisés! ¡Tú viste también ondular en lontananza las lomas encantadoras de la tierra prometida, y debiste dejar tus huesos fatigados en un hoyo cavado en el desierto! ¿Quién de nosotros no ha tenido su tierra prometida, su día de éxtasis y su fin en el destierro?... *(Fragments d'un journal intime* 6.ª ed. [1892 pp. 49-50).

4. Vincent VAN GOGH: *Un olvido de mí mismo*

Cuando el crepúsculo caía, imagínate el silencio, la paz de esa hora. Imagínate una pequeña avenida de grandes álamos con su follaje otoñal. Imagínate un ancho camino hecho de barro, de barro negro, teniendo a la derecha un brezal hasta el infinito; a la izquierda, otro brezal hasta el infinito, las oscuras siluetas triangulares de algunas chozas de hierba, la claridad rojiza del fogón en sus ventanas, charcos de agua de un amarillo sucio, en que el cielo se refleja y donde se pudren raíces. Imagínate ese amasijo de barro en la tarde crepuscular; el cielo blancuzco por encima y todas esas cosas negras sobre ese fondo blanco. Y, sobre ese montón de barro, un personaje enteramente peludo, el pastor, masa oval en dos mitades, la una de lana, la otra de barro, chocando y penetrándose mutuamente. Y el rebaño, que le ves venir, que te rodea; luego das media vuelta y te pones a seguirlo. El rebaño indócil avanza sobre el camino de barro; avanza penosamente. Pero a lo lejos aparece la granja, techos musgosos, montones de paja y de turba entre álamos. El redil ya no es más que una sombría silueta triangular. Su puerta es grande, está abierta; se diría la entrada de una guarida. Por las fisuras entre las planchas, el cielo trasparece al fondo. La caravana de lana y de barro se hunde en el negro antro, el pastor y una mujeruca llevando una linterna cierran las puertas. Este regreso del rebaño en el crepúsculo era como el final de la sinfonía que ayer escuché. La jornada pasó como un sueño; de la mañana a la tarde estuve tan absorto en aquella música melancólica, que me olvidé de comer y de beber. Una raja de pan de campo y una taza de café, eso es todo lo que había tomado en la pequeña hospedería en que dibujé el torno. El día había pasado; de la aurora al crepúsculo, o más bien de una noche a otra, yo me había olvidado de mí mismo en esa sinfonía. Regresé a casa, y, cerca del fuego, caí en la cuenta de que tenía hambre, y me pareció que era un hambre enorme... *(Carta a su hermano Theo,* desde Drenthe, septiembre-noviembre 1883).

5. Paul VALÉRY: *Una separación del resto de los hombres*

Pasaba yo hace algún tiempo por el puente de Londres, y me detuve a contemplar un espectáculo que me encanta: el de un agua rica y pastosa, ornada de capas nacaradas, turbada por torbellinos de fango y cargada confusamente con cantidad de navíos; agua cuyos vapores blancuzcos, brazos móviles y extraños movimientos levantando al aire fardos y cajas animan las formas y dan vida a la visión.

Quedé seducido por la mirada. Fijé los codos, forzado como por un hábito vicioso. El placer de ver me tenía amarrado con toda la violencia de una sed, atado a aquella luz deliciosamente compuesta, cuya riqueza no podía agotar. Pero yo sentía a mis espaldas trotar y correr una turba invisible de ciegos constantemente empujados hacia el objetivo inmediato de sus vidas.

Me parecía que aquella turba no la componían seres singulares, cada uno con su propia historia, con su dios único, sus tesoros y sus taras, con su monólogo y su destino, sino que de todos ellos, a la sombra de mi propio cuerpo, al abrigo de mis ojos, yo hacía inconscientemente un río de granos idénticos todos, idénticamente aspirados por no sé qué vacío, y cuya corriente sorda y precipitada oía yo cruzar monótonamente el puente. Jamas he sentido tanto la soledad mezclada de orgullo y de angustia, una percepción extraña y oscura del peligro de estar soñando entre la multitud y el agua.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Me encontraba a mí mismo culpable del crimen de poesía en el puente de Londres. Este malestar indirecto se expresaba vagamente. Yo reconocía en él el amargo sabor de una culpabilidad mal definida, como si hubiera cometido alguna grave infracción de una ley oculta, sin recuerdo alguno ni de mi falta ni de la regla misma. ¿No había yo quedado amputado del mundo de los vivos, cuando era yo quien así les quitaba la vida?

(Estas últimas palabras, sobre una melodía imaginaria de ópera, se pusieron a cantar dentro de mí...)

Hay un culpable en todo ser que se separa. Un hombre que sueña, sueña siempre *contra* el mundo habitable. El le rehúsa su parte, él aleja al prójimo hasta el infinito.

Ese puerto humeante, esa agua sucia y espléndida, esos celajes pálidos y dorados, manchados, ricos y tristes, ejercían sobre mi vida un poder tal, una tal virtud de fascinación, que, perdido en medio de los tesoros de la mirada, yo me convertía, rozado por todos aquellos hombres embargados por una finalidad, en un ser esencialmente diferente.

¿Cómo puede ocurrir que un transeúnte de repente quede sobrecogido por un ataque de ausencia y que se produzca en él una mutación tan profunda, que caiga bruscamente de un mundo hecho casi enteramente de *signos* en otro mundo hecho casi enteramente de *significaciones*? Todas las cosas, de pronto, pierden para él sus efectos ordinarios, y lo que hace que se reconozca en ellas tiende a desvanecerse. Ya no hay abreviaturas ni casi nombres sobre los objetos, pero, en el estado más ordinario, el mundo que nos rodea podría ser útilmente sustituido por un mundo de símbolos y de rótulos. ¿Veis ese mundo de flechas y de letras?... *In eo vivimus et movemur.*

Ahora bien, ocurre a veces que, en un embeleso indefinible, el poder de nuestros sentidos supera a todo lo que sabemos. El saber se disipa como un sueño, y henos ahí transportados a un país completamente incógnito en que, hablándose una lengua ignorada, el lenguaje para nosotros sólo fuera sonoridades, ritmos, timbres, acentos, sorpresas del oído; así cuando los objetos pierden de repente todo valor humano y social y el alma pertenece únicamente al mundo de los ojos. Entonces, para la duración de un tiempo que tiene límites y carece de medidas (porque lo que fue, lo que será, lo que debe ser, no son más que signos vanos), *yo soy lo que soy, yo soy lo que veo,* presente y ausente sobre el puente de Londres *(Tel Quel. Choses tues).*

6. Leopoldo STOKOWSKI: *Lejos de este mundo*

Todos hemos sentido el haber sido llevados, mediante el mágico poder de la música, lejos de este mundo, hacia estados de emoción de irresistible poder y misterio, completamente desconectados de nuestra vida real, a veces temerosos, otras con una visión extática de la belleza, en una tierra de ensueño que jamás olvidaremos, en lugares de nuestra más profunda consciente comprensión, visión e inspiración...

Es en estos profundos planos de nuestro ser consciente, en nuestros más fuertes y hondos sentimientos, donde hallamos la quintaesencia de la música. Un músico verdadero que se concentre así se abstrae por entero. Las facultades existentes dentro de su subconsciente entran en acción: para ellas no tenemos nombre alguno. Se convierte en centro de fuerzas infinitamente mayores que ninguna de las dotes que la naturaleza le hubiera otorgado... Al escuchar la música, los músicos y los aficionados se unifican en espíritu. Es como si los cielos se abrieran y llamase una voz divina. Algo en nuestras

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

almas contesta y comprende. Nos referimos aquí a la música más inspirada, tratando de comprender su naturaleza y profundo significado.

La música es como una voz que habla. ¿Qué dice? ¿Quién habla? Mediante nuestra intuición podemos obtener un destello de respuesta a estas preguntas. El destello puede ser insuficiente, pero puede ayudarnos a comprender muchas cosas, algunas de ellas concernientes a la parte física de nuestras vidas; otras, a aspectos más profundos y misteriosos. La ciencia nos ayuda a comprender muchos aspectos de las fases materiales y dinámicas de la vida, pero las más elevadas cimas de la música llegan de manera conmovedora cerca del núcleo central y de la esencia de la vida misma....

Para algunos de nosotros, esa vida íntima, la vida de ensueños, de imaginación, de visiones, es la vida *auténtica,* la que vivimos íntimamente. La vida externa parece precisa, consistente, concreta; pero en realidad es remota, la vida menos real. Esta vida exterior a veces nos deleita y conmueve, pero con demasiada frecuencia nos decepciona. Es fugaz, superficial. La vida interna, en cambio, jamás nos decepciona, es eterna.

Por medio de la música tenemos una visión y algo dentro de nosotros responde con intenso anhelo: es la infinita sed de belleza del alma humana... En nuestros corazones sabemos que estamos en contacto con algunas de las más elevadas potencias de la vida, lo comprendemos tan sólo de una manera confusa, pero nuestra voz interior nos dice que con la más bella música vibramos al unísono de la belleza, que es eterna. Cuando alcanzamos su última esencia, la música es la voz del todo, la melodía divina, el ritmo cósmico, la armonía universal *(Music for all of us).*



Capítulo III

El universo estético

1. LAS FRONTERAS DE LA VIVENCIA ESTÉTICA

La descripción que acabamos de hacer puede hallar objeciones. Se nos dirá quizá que hemos hecho de la experiencia estética un estado psíquico esotérico[1] y fantasmal[2]*;* que la conciencia común no atestigua algunas de las propiedades descritas, tales como el rapto del espíritu o el sentimiento de nostalgia, y que, cuando éstas se dan, no caracterizan a la vivencia estética como tal.

No es fácil responder a esta objeción, porque uno de los problemas hoy planteados a nuestra disciplina es este de fijar las fronteras de la experiencia estética. El análisis de nuestras emociones ante la obra de arte nos revela que los caracteres descritos se observan tanto más claramente cuanto más alta juzgamos la densidad estética de tales obras. Quizá sea poco científico definir un estado psicológico subrayando lo más extraordinario como lo más característico. Nosotros mantenemos nuestra posición apoyados en que ciertos estados de conciencia estética son más ricos y complejos de lo que una atención superficial estima; que ahí, en la simple complacencia con que nos detenemos a contemplar una ánfora griega o a leer una cancioncilla de Góngora, están ya, implícitamente y como en crisálida, esos caracteres de embeleso absoluto y de sofocante añoranza que sólo son evidentes en las supremas experiencias.

Por otra parte, al describir la vivencia estética, nos hemos referido casi exclusivamente a la *contemplación,* y hemos analizado nuestros sentimientos al escuchar la *Pastoral* o al mirar la *Pietà* de Florencia. Nos hemos ceñido, pues, a la experiencia contemplativa, una experiencia que implica una alteridad entre el yo y el objeto. Pero ¿toda experiencia estética tiene esta estructura *bipolar* y es una especie de confrontación entre un yo contemplador y un ob-

---

[1] J. Dewey, *El arte como experiencia* c. 1.

[2] I. A. Richards, *Principles of Art Criticism* c.2.

jeto contemplado? ¿Por qué no calificar de bella toda experiencia de felicidad que colme nuestra sensibilidad y nuestro espíritu? ¿No es éste el lenguaje del hombre de la calle, que habla de «hermosas experiencias», de *momentos* indeciblemente bellos? La apuesta de Fausto con Mefistófeles (en la versión de Goethe) se centraba en su esforzado anhelo de buscar siempre un *más-allá* y no decir nunca al momento fugaz de la existencia: «¡Detente, eres tan *bello*!», Los naturalistas de la estética pretenden, efectivamente, poner la experiencia estética en la alacena de las vivencias caseras. Bastaría, según ellos, velar para que, a partir de los sentidos animales, se continuara una experiencia que incorporara sensaciones, sentimientos, imágenes e intuiciones en una perfecta interacción del organismo con su ambiente[3]. ¿No será ése el máximo fracaso de la humanidad, el haber montado esta gigantesca civilización tecnológica sobre una vida personal verdaderamente raquítica? Quizá bastaría guardar nuestra actividad de toda dispersión, conservar su calor de densidad orgánica y vital, evitarle los vacíos y las fisuras mecánicas que abren en esa plenitud de sus operaciones la rutina, la esquematización, la pereza.

San Agustín enumeraba las artes cuyo resultado coincide con la actividad misma, agrupando el *baile,* la *carrera* y la *lucha*[4]. No era, pues, para él tanto la figura estética del danzante y de sus movimientos en cuanto contemplables, donde él veía la razón de una clasificación, cuanto la plenitud de una acción centrada en sí misma, unificando el recuerdo de la acción pretérita y la expectación del movimiento futuro en la densidad vital del momento presente. Tal vez radique aquí también la explicación de las afirmaciones de ciertos poetas y artistas contemporáneos que intentan «aumentar la conciencia de las operaciones del espíritu»[5] y que, observándose a sí mismos, han confesado tener más satisfacción en el *esfuerzo* de realización de la obra artística que en la *obra* misma[6].

Algunos pretenden que la experiencia del *pensamiento* tiene su propia calidad estética. Difiere de aquellas experiencias que son reconocidas como estéticas, pero sólo en su materia. La del arte está hecha de cualidades sensibles; la del pensamiento está compuesta de signos o símbolos que no poseen una intrínseca calidad, pero sustituyen a cosas que pueden, en otras experiencias, ser experimentadas cualitativamente. Los clásicos situaban a la lógica, como una de las artes, junto a la música. Probablemente, eso se debe a que eran más sensibles que nosotros al hechizo implícito en esa marcha clara, precisa

---

[3] J. DEWEY o.c., p. 22: «El hombre puede hundirse al nivel de las bestias, pero tiene también la posibilidad de llevar a alturas incógnitas y sin precedentes esa unidad de sensibilidad y del impulso, del cerebro, del ojo y del oído, que ejemplifica la vida animal».

[4] *De doctr. chr.* II 30,47 (PL 34,57): «Quarum omnis effectus est actio, sicut saltationum et cursionum et lustaminum: harum ergo cunctarum artium de praeteritis experimenta faciunt etiam futura coniici; nam nullus earum artifex membra movet in operando, nisi praeteritorum memoriam cum futurorum expectatione contexat».

[5] P. VALÉRY. Cf. «Bulletin de la Soc. Fr. de Philos.» (1928) p. 21.

[6] P. VALÉRY, préface de *Monsieur Teste:* Oeuvres II (La Pléyade) p. 10.

y cuasi-rítmica del razonamiento buscando su forma. El pensamiento poseído y conducido hasta la meta constituye ya una especie de *poiesis*. «Si partimos del conocimiento y pretendemos que éste se desarrolle a sí mismo íntegramente —escribe un neoescolástico—, no puede hacerlo sin ser estético y sin recurrir al arte y la belleza... No hay arte sin una plenitud de conciencia y de inteligencia, no hay conocimiento acabado sin arte. El arte es conocimiento, y el conocimiento es arte»[7].

John Dewey ha desarrollado su tesis naturalista aplicándola igualmente no sólo a la experiencia mental, sino también a la *emocional* y a la *moral*. El defecto de la moralidad tradicional, según él, fue el haberla presentado como algo negativo, el no haber presentado el cumplimiento del deber como una experiencia integradora, desde el sentido más inferior hasta el acto volitivo más sublime y heroico. Nuestro comportamiento es lerdo. Dejamos que las cosas «nos ocurran», no las dominamos incluyéndolas o excluyéndolas con conciencia total y decisión perfecta, con pleno dominio de nuestras facultades. En todos los órdenes, sensible, emocional, volitivo e intelectual, y a un nivel tanto individual como social, puede y debe darse esa suma e integración de acción y receptividad, de memoria y esperanza. Incluso, según Dewey, no falta a ese tipo de experiencia perfecta lo que caracteriza la experiencia estética tradicionalmente concebida: la *forma*. La forma no es exclusiva de los objetos rotulados como obra de arte. La forma es el carácter de toda experiencia —filosófica, comercial, laboral, política, etc.— cuyas partes se ligan entre sí, sintetizando el pasado y el futuro en el instante presente y llevando a la máxima intensidad y dando el juego máximo a esas fuerzas que llevan la vivencia de un acontecimiento, de un objeto o de una situación hasta su cumplimiento integral.

Dewey se esfuerza en demostrarnos que toda experiencia sobre todo si es práctica, puede alcanzar valor estético en el momento en que llega a su plenitud total. Pero la objeción surge espontánea: ¿Con qué frecuencia puede darse ese cumplimiento total de la experiencia en esta vida mortal? Sin duda hay instantes de plenitud en cualquier experiencia humana, y justamente se han desarrollado paralelismos entre la experiencia artística y la experiencia amorosa, entre la intuición artística y la científica, entre la visión estética y la mística, etc. El escepticismo nos gana cuando se nos quiere demostrar que esa experiencia beatífica es o puede ser normal y universal. Nos hace la impresión de que Dewey recae en la utopía de tantos que han querido convencernos de la realidad de un ideal. Y la razón decisiva que nos demuestra que esta experiencia no puede constituir el temple general de una vida es que, como observa Morpurgo-Tagliabue, todo el proceso integrador de la acción, en la teoría naturalista, obliga a considerar y tratar el medio como fin. «Se goza de una acción realizándola, se la consume en la acción»[8], Es el esteticismo. Ahora

---

[7] André Marc, *Dialéctica de la afirmación* p. 266.
[8] *L'Esthétique contemporaine* p. 212.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

bien, la actitud esteticista es rara por definición. Es rara en muchos intereses (algunos superiores) al puro gozo de la vivencia estética y porque el hombre no puede situarse continuamente en esa actitud, que, por lo mismo, debería llamarse *narcisista*. Al arte y al vivir estético se le ha llamado el «domingo de la vida humana»; pero el domingo sólo tiene sentido cuando en la semana hay seis días que no lo son.

Los naturalistas que reducen el arte a la *experiencia perfecta* no se dan cuenta de un hecho elemental para quien considera lo que es el arte respecto a la vida real: la vida estética libera impulsos y resuelve tensiones que no hallan liberación ni solución en la vida. Los conflictos que no se concilian en la existencia real del individuo o de la sociedad, se concilian en el arte. La *piedad* y el *terror* no se equilibran en las tragedias de la vida, sino únicamente en las del teatro. Si eso ocurre en la vida, no se trata de existencia vivida, sino de vida contemplada, ni práctica ni estética, sino solamente ambigua. Entre relaciones existenciales y relaciones estéticas hay una diferencia que ningún empirista puede suprimir[9].

La *contemplación* de una forma parece, pues, uno de los elementos necesarios y esenciales de una experiencia verdaderamente *estética* y el que la caracteriza frente a otros tipos de experiencias existenciales. Problema distinto es el de determinar en qué relación de distanciamiento, fusión o identificación deben concebirse el sujeto y el objeto. Formalistas, endopáticos o fenomenólogos resolverán este problema de diferente forma, y, según esa explicación, ensayarán una u otra definición de belleza.

2. LA BELLEZA Y SUS ESPECIES

Las definiciones de belleza han sido tantas, tan variadas y aun tan opuestas en el curso de la historia del pensamiento occidental, que una opción no tiene garantías de ser definitiva. La dificultad principal en esta cuestión nace de que lo que se pretende definir y se designa con los nombres de καλόν, *pulchrum,* bello, etc., no es siempre lo mismo en la mente de cada uno. Con demasiada frecuencia los que discuten sobre lo bello se están refiriendo a cosas distintas[10].

Plotino comienza su tratadito sobre lo bello (el libro VI de la primera enéada) refiriéndose a tres grados o modos de belleza: «Lo bello se halla,

---

[9] MORPURGO-TAGLIABUE, *ibid*., p. 223.

[10] Con humor y con cierto sarcasmo contra la alegre vaguedad terminológica con que se escribe frecuentemente de temas estéticos, dicen C. K. Ogden e I. A. Richards: «Aun un literato dándole tiempo, debe ver que, si decimos con el poeta: “La belleza es la verdad, la verdad belleza; esto es todo lo que sabes sobre la tierra y todo lo que necesitas saber”, no es necesario que estemos hablando acerca de lo mismo que el autor que dice: “El pellejo del rinoceronte puede ser admirado por lo apropiado que es a su fin; pero, como apenas indica vitalidad, se le considera menos hermoso que una piel que exhibe los cambiantes efectos de la elasticidad muscular”» (*El significado del significado* 2.ª ed. [Buenos Aires 1964] p. 153).

sobre todo, en la vista... y en el oído... También, en un orden superior, hay ocupaciones, acciones y maneras de ser que son bellas, la belleza de las ciencias y de las virtudes» (belleza *moral*). ¿Hay una belleza todavía más alta que esas dos? Plotino responde: «La discusión lo mostrará». Y lo que su discusión muestra es que la belleza suprema se halla en lo inteligible (belleza *ontológica*). Comencemos nosotros por ésta.

a) **Belleza trascendental**

Hay un concepto de belleza que se ha llamado *trascendental,* porque «trasciende» a todo ser, es decir, porque es una propiedad del ser.

Esta concepción de la belleza es cristiano-medieval, y denota el pancalismo optimista, que, en cuanto adhesión a la obra divina y, a través de ella, al Creador mismo, caracterizó el período más glorioso y fecundo de la Edad Media. Mucho antes, en algunas obras de los Padres capadocios, sobre todo en Gregorio de Nisa, se ven huellas de esta noción de belleza[11]. Luego colaboró a la formación de esta mentalidad una ambientación cultural de polémica contra el maniqueísmo de los cátaros y albigenses, en la que todo invitaba a una revalorización del universo. La *Summa de bono,* de Felipe el Canciller (principios del s. XIII), es el primer intento de fijar la noción exacta de trascendental; pero en ella no se habla aún propiamente de belleza. Los pensadores de la siguiente generación elevaron lo *bello* al rango de las propiedades del ser, junto a lo *uno,* lo *verdadero* y lo *bueno*. Según esta concepción, todo lo real es bello, siendo la belleza una cualidad esencial, imposible de ser encerrada en ninguna clase y que trasciende a todo género y especie, y es, por lo mismo, indefinible. Lo bello trascendental es una nota primigenia del ser, irreductible a cualquier otra noción. Todo es bello en la medida en que participa del ser[12].

A la afirmación de la belleza entitativa y trascendental se llegó porque se sentía la necesidad de atribuir a Dios, de alguna manera, todas las perfecciones y las propiedades valiosas que se hallaban en la creación. Bajo el influjo de la tradición platónica y de los primeros Padres del cristianismo, la belleza vino a ser así uno de los nombres divinos. La belleza se atribuía a Dios a partir de la experiencia sensible y mediante un razonamiento, como expresamente hizo notar Juan Escoto Eriúgena: contemplando los seres del universo y observando sus cualidades, llegó a concluir, mediante la razón, que participan de la causa primera y universal, de la cual les viene la bondad, la belleza y la esencia: «Mox *ratione duce* in causam. omnium introducor... ex qua... bonitas et pulchritudo et essentia»[13].

---

[11] PG 44,117 y 162; PL 46,368 y 372.

[12] «Omne quod est ens, habet aliquam formam; omne quod habet formam habet pulchritudinem» (San Buenaventura, *Comm. in Sent.* II d.34 a.2 q.3).

[13] PL 122,129.

Pero ese razonamiento que utilizaba conceptos formados sobre la experiencia sensible y humana, ¿conduce con todo derecho a la atribución a Dios de propiedades que sean en Él tan propias y reales como su propio ser? Atribuir a Dios la belleza de alguna manera figurativa siempre será lícito. Pero ¿hasta qué punto podemos estar seguros de que ella le es tan intrínseca como su ser mismo, que le podemos llamar belleza como le llamamos verdad y bondad[14], y no simplemente como le calificamos de *prudente* o de *agradecido*? El calificativo de *prudente* lo derivamos de nuestra experiencia moral humana, y no hacemos de él un trascendental, porque vemos que la prudencia implica una limitación propia del mundo de las *acciones humanas*. Pues bien, el concepto de belleza lo formamos también mediante la experiencia. La reflexión sobre nuestras experiencias *sensibles,* tan profundamente humanas; la reflexión sobre este «encuentro» con los objetos que en la naturaleza y en la vida llamamos *hermosos,* ¿nos autoriza a atribuir estrictamente la *hermosura* a Dios?

Ya Plotino, para quien «lo bello es posterior al bien, y viene de él como la luz del día viene del Sol» (en VI, 9,4), pensaba que, si conociéramos y poseyéramos el bien absoluto, no lo llamaríamos bello, porque habríamos llegado más allá de esa pantalla del bien que para nosotros es la belleza. En esta vida sensible lo bello no existe sino como resplandor de ese bien. El bien (el uno, el ser) está más allá de todas las apariencias, y para existir no necesita de la belleza (en V, 5,12).

Cuando aplicamos a Dios las propiedades que hallamos dentro o en torno de nuestra limitada existencia, corremos el peligro de olvidar que, si de Dios podemos afirmar que es alguien, que es algo *real,* no podemos decir *qué es (quid sit)*[15], que de Él más bien lo único que podemos decir es *qué no es*[16], «Se asustan oyendo esto —dice San Agustín— los que ignoran que no hay palabras que sean congruentes con aquella inefable majestad..., ante la cual sólo cabe el silencio de la adoración»[17]. Por tanto, aun en el caso que probára-

---

[14] Valverde observa que, una vez formados los conceptos de lo *bueno* y lo *verdadero* por la refexión llegamos a conocer que «trascienden» a todo ente, y podemos predicar de Dios con propiedad (aunque siempre analógicamente) la verdad y la bondad. Pero advierte que, al multiplicar y enumerar «trascendentales», empieza a predominar la consideración del ente en cuanto diversamente adecuada al alma, como término propio de su «apertura», sobre la consideración del ente en su condición absoluta»; y «estamos en peligro de introducir hasta este *sancta sanctorum* metafísico que son los *trascendentales* unos criterios de división que no parten del ente mismo, sino de la psicología» (*Introducción a la polémica aristotélico-tomista sobre la trascendentalidad metafísica de la belleza:* Rev. de Ideas Estéticas 3 [1985] pp. 305-317).

[15] *Contra gent.* III 49: «De Deo quid sit penitus manet ignotum». Cf. también *Summa* I q.2 a.2 ad 2; I q.12 a.12 ad 1; a.13 ad I.

[16] San Agustín, *De ord.* II 16,44 (PL 32,1015): «De summo illo Deo qui scitur melius nesciendo». *Ibid.*, 18,47 (PL 32,1017): «Et ipsum parentem universitatis, cuius nulla scientia est in anima, nisi scire quomodo eum nesciat». Cf. también San Juan Damasceno, *De fide ort.* I I.1 c.4.

[17] *Contra Adamantum* XI: PL 42,142.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

mos que la belleza está tan ligada al ser como la verdad y la bondad, nunca la podríamos aplicar al Creador sino dándole una «eminencia» de significación que escapa a todo lo que pueden hacernos concebir nuestras experiencias, o afirmando que Él es «causa de la belleza», o simplemente negando que sea lo contrario de lo que para nosotros es la belleza[18]. Sólo haciendo esta restricción mental podemos balbucir algo sobre quien es «remotum ab omnibus», sobre aquel a quien el Pseudo-Dionisio llamaba «superesencia»: ὑπερουσία[19].

La belleza trascendental fue doctrina común entre los escolásticos; la belleza como propiedad de todos los seres: «Ex divina pulchritudine esse omnium derivatur»[20]. Pero no es común la manera de explicar la razón formal de cada uno de los trascendentales y de interpretar su convertibilidad. Santo Tomás, al identificar lo bello con lo bueno, añade (como la *Summa* de A. de Hales) que sólo se diferencia formalmente: lo bello se refiere a la causa formal, y lo bueno a la causa final[21]. En cambio, para San Buenaventura, lo uno se refiere a la causa eficiente; lo verdadero, a la causa formal, y lo bueno, a la causa final; pero lo *bello* es como la fusión de todas esas causas[22]; una especie de resultado o «resplandor de los trascendentales reunidos», para usar una expresión de ciertos intérpretes modernos del tomismo[23].

La vaguedad y ambigüedad de las fórmulas con que los escolásticos intentan explicar la noción de la belleza trascendental nos deja inquietos. Y cuando a algunos de ellos les oímos decir que «aun los monstruos son bellos»[24] nos sentimos inermes ante los que critican de «misticismo estético» a toda esta parcela metafísica de nuestra disciplina. Pensamos que así como es menos equívoco llamar a Dios «causa de la belleza» que belleza misma, así la belleza trascendental de los seres creados es más acertado concebirla como *soporte*

---

[18] *Summa* 1 q.13 a.8 ad 2: «Ex effectibus divinis divinam naturam non possumus cognoscere quod in se est, ut sciamus *qui est,* sed per modum eminentiae et causalitatis et negationis».

[19] Con inauditas negaciones, y siguiendo al Pseudo-Dionisio, el Maestro Eckhardt se expresaba sobre Dios en su sermón *Renovamini spiritu mentis vestrae:* «Dios no es bueno... Yo soy bueno, pero Dios no es bueno... Si digo: "Dios es un ser", no digo verdad. Él es un ser por encima del ser y una negación supraesencial». No creo que estas detonantes aserciones (cuyo sentido se ilumina en su contexto), y que llevaron a su autor al banquillo de la Inquisición, sean más inexactas y peligrosas para los simples creyentes que la locuacidad de algunos teólogos que han «explicado» todos los misterios de Dios.

[20] SANTO TOMÁS, *De div. nom.* 4,15. Puede hallarse la formulación inversa de la misma verdad en Escoto Eriúgena comentando al Pseudo-Dionisio: «Divina bonitas, sicut formifica, ita et pulchrifica est omnium» (PL 122,183).

[21] I q.5 a.5 ad 1: «Pulchrum importat rationem causae formalis».

[22] «Circuit omnem causam et est commune ad ista»... Cf. H. POUILLON, *La beauté propiété transcendentale chez les Scolastiques:* Archives d'Hist. doctr. et litt. du Moyen Age (1946). El opúsculo de San Buenaventura fue publicado por H. HENQUINET en Études Franciscaines 44 (1932) y 45 (1933).

[23] J. MARITAIN, o.c., c.5 p. 151; SÁNCHEZ DE MUNIÁIN, cf. *supra* p. 265; A. MARC, *Dialéctica de la afirmación* I p. 249.

[24] «Res mostruosae sunt pulchrae». Así *Frater Considerans,* uno de los tres autores de la *Summa* de Alejandro de Hales (II 79,101).

de la belleza propiamente tal. La belleza trascendental es «la belleza que Dios contempla», dice Maritain[25]; no es la belleza que nosotros vemos. En cuanto intentamos, al hablar de este tema, dar a los términos una significación que tenga cierta homogeneidad con los que empleamos para calificar nuestras experiencias estéticas, estamos saliendo del orden trascendental. El sentido inmediato nos lleva a hablar de belleza no cuando conocemos cualesquiera propiedades de un objeto (mucho menos si se trata de un ser monstruoso), sino cuando nos sorprende cierta admiración, cierto asombro provocado al comprobar que en tales seres —como dice Hugo de San Víctor— el Creador ha puesto «una diligencia especial»[26].

Las dificultades surgen y se multiplican cuando con las nociones de belleza trascendental se quiere pasar a definir la belleza connatural acreditada por nuestra vida sensible, como les ocurre a los escolásticos[27]. Para el más plotiniano de ellos, Alberto Magno, la belleza es algo simple, esencialmente cualitativa: «El resplandor de la forma»[28]. Pero, al hablar de la belleza corporal, se ve obligado a incluir otro elemento cuantitativo: la *consonantia* o proporción de las partes[29]. Los neotomistas que han abordado más profunda y extensamente estas cuestiones no se limitan a presentar la belleza como trascendental; insensiblemente, se sienten arrastrados al plano de la vivencia psicológica. Al ensayar un desarrollo deductivo en un plano metafísico, establecen también paralelismos o correspondencias con otros planos, de manera que no parezcan ajenas a esta filosofía de la belleza las conclusiones de la psicología, de la fenomenología y de otras ciencias positivas. Justamente se ha advertido que Maritain, que nunca renuncia a fundar su estética sobre nociones trascendentales, al descender a la belleza sensible y al campo del arte, diserta de manera que sus nociones ontológicas y gnoscológicas se transforman en análisis psicológicos muy interesantes, pero poco ligados con el sistema tomista: la belleza es «el esplendor de la forma», y esa forma es en realidad el misterio del ser; y el *reflejo* de ese misterio consiste en ese surtidor de significaciones, de sugerencias, de plurivalencias de sentido que posee toda obra maestra. El «misterio» de Maritain tiene en realidad un carácter más psicoló-

---

[25] *L'Intuition créatrice* c.5 p. 152.

[26] *Didasc*. VII 11 (PL 176,820): «Ita ut ipsa dispositio operis quodammodo innuere videatur specialem sibi adhibitam diligentiam Creatoris».

[27] Aun los especialistas de la escolástica reconocen la ambigüedad de esa terminología «trascendental»: «¿Cómo concibe (Alberto Magno) la *resplendentia formae*? —se pregunta De Bruyne—. ¿Se trata de la irradiación del principio vital intrínseco a través de la materia a las que organiza, o, por el contrario, de la luz de la forma ideal y extrínseca que refleja la materia adaptada? ¿Esplendor de la forma inmanente o reflejo de un ideal trascendente? No es fácil saberlo» (*Estudios de estética medieval* III p. 181).

[28] Su comentario al *De div. nomin.,* del Pseudo-Dionisio, y publicado bajo el título *De pulchro et de bono,* fue durante mucho tiempo atribuido a Santo Tomás. Cf. *Opuscula spuria* (de Santo Tomás), ed. Mandonnet (París, Lethielleux) p. 421.

[29] *Ibid*., p. 427.

gico que ontológico[30]. En su última obra se esfuerza por separar *arte* y *poesía,* dando a aquél la misión de hacer una cosa particular *contenida en un género,* y relacionando, en cambio, la *poesía* con la belleza trascendental: «Je dirai que la beauté est le corrélatif trascendental de la poésie»[31]. Pero no acaba de verse con claridad en qué puede consistir, separada del arte, esta poesía, «libre creatividad del espíritu, que no tiene objeto ni dueño, que no está al servicio de ninguna obra a hacer, que no conoce regla fuera de la intuición poética»[32]. Maritain lucha con un vocabulario que no le satisface a él mismo, y sus expresiones crean una bruma abstracta y poética[33], en la que sólo se percibe con nitidez su deseo de realizar un *tour de force;* primero, ser fiel a la concepción de la estética moderna, que ve en el arte la creación de un ser sustantivo con valor por sí mismo; segundo, relacionar esta producción con el concepto de belleza; tercero y sobre todo, salvar el carácter trascendental de ésta. Según él, cuando el artista crea una obra, la belleza surge no como un añadido extrínseco, sino como resultado intrínseco de su misma producción, belleza que es el reflejo particular de un trascendental y un *regalo* de la fuente espiritual —la *poesía*— en la que se origina la producción de la obra[34].

De un modo semejante, con un trascendentalismo que resbala continuamente al plano de la belleza connatural o estética, André Marc, después de haber definido la belleza como «la idea en que se fusionan la verdad y el bien, la inteligencia y la voluntad», y de haber aceptado el citado concepto de «esplendor de los trascendentales reunidos», pasa a desarrollar esa implicación de las dos facultades (humanas sin duda) por el gozo de la contemplación a la luz de la concepción de Kant, que pone lo estético en «el juego armonioso de la imaginación y el entendimiento». La belleza se produce como síntesis del sujeto y del objeto. «Por la conciencia de sí en la verdad, el espíritu deviene en ser el *esplendor de la verdad*. La belleza no resplandece sino por la estrecha interferencia del ser y el espíritu». Y después de analizar varias obras literarias, concluye afirmando que la belleza es algo objetivo y subjetivo al mismo tiempo, «ya que es la síntesis del hombre y el universo, el universo con el hombre, y el hombre con el universo. Por otra parte, igual que toda

---

30 *L'Esthétique contemporaine* p. 492.

31 *L'Intuition créatrice* pp. 158-159.

32 *Ibid*., p. 160.

33 Cf. p. ej.: «La poésie transcende l'art tout en lui étant commise, tel un intellect séparé qui serait commis a créer un monde, la poésie est avec la beauté en termes de coégalité et de connaturalité, et c'est pourquoi elle ne peut vivre que dans la beauté. La poésie ne peut se passer de la beauté, non parce qu'elle serait soumise a la beauté comme à un objet, mais parce que lo poésie est amoureuse de la beauté, et la beauté amoureuse de la poésie» (*ibid*., p. 161). Con razón se ha dicho que este lenguaje es más neoplatónico que tomista.

34 «La beauté de l'oeuvre, qui résulte intrinsequement de sa production même, est dans son être même un reflet particulier d'un transcendental ou d'un infini, et un *don* de la source spirituelle —la *poésie*— à laquelle la production de l'oeuvre s'origine. Disons alors, que l'art engendre dans la beauté... ne disons pus qu'il produit de la beauté» (*ibid*., p. 162 nota).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

expresión objetiva, en la que el hombre no puede decir nada sin expresarse a sí mismo, la belleza es el universo sensible humanizado, pensado, objetivado. Y cuando esta expresión alcanza en su exactitud el *resplandor* de la verdad, este resplandor es, ante todo, el del espíritu humano»[35]. Leyendo estas últimas palabras, tenemos el sentimiento de estar ya en un terreno por el que podemos avanzar con paso seguro; pero es que también hemos descendido de la belleza *trascendental* a la belleza *estética*.

b) **Belleza moral**

No nos detendremos mucho sobre ella. Como es sabido, las primeras reflexiones sobre este tema las hizo Platón al identificar la rectitud moral con la belleza. En el *Convite* habla de la belleza que se da en las ciencias y en las *ocupaciones*[36]. Para los griegos de aquel tiempo, la belleza era predicable con más razón de un alma generosa o de una ciudad bien ordenada que de una linda muchacha. Más tarde fueron los estoicos los que se resisten a separar el *honestum* y el *decorum*. Plotino vuelve al tema de la belleza de las almas, afirmando que «no hay belleza más real que la prudencia, que puede verse aun en un rostro feo»[37].

Para quien tiene prefabricada una definición de belleza de tipo clásico, es decir, estrictamente objetivista, como es la que la reduce a armonía, conveniencia, finalidad, etc., la virtud debe entrar en el reino de lo bello con el mismo derecho que la hermosura corporal. En la definición que da Santo Tomás de la belleza espiritual reaparecen las dos concepciones fundamentales de la belleza transmitidas por la tradición hasta su tiempo: la *proporción,* porque hay *convenientia* entre los actos humanos y su finalidad, y *claridad,* por haber correspondencia entre los actos y la razón percipiente[38]. Una acción, por tanto, es *buena* en la medida en que es una armonía objetiva, y *bella,* en la medida en que esa armonía objetiva se manifiesta con esplendor a la mirada del espíritu.

c) **Belleza sensible**

No obstante lo razonable de esta visión «teológica» de la belleza, el sentido común del hombre de la calle se ha resistido siempre a aceptar un lenguaje que lógicamente debería derivarse de esa doctrina de la escuela. Cuando se

---

[35] *Dialéctica de la afirmación* p. 261. Más adelante afirma: «Como la belleza exige la encarnación de la idea en la materia, es concreta, no abstracta»... (p. 267).

[36] *Conv.* 210b-c.

[37] *En.* I 6; V 8,2.

[38] 1-2 q.116 a.1: «Pulchritudo spiritualis inhoc consistit quod conversatio hominis seu actio eius sit bene *proportionata* secundum spiritualem *claritatem*»... «Decor hominis est ex ratione», 2-2 q.142 a.4: «Ex lumine rationis est tota claritas et pulchritudo virtutis».

habla de una «bella mujer», nada afirmamos de su virtud y no se produce equívoco alguno. En cambio, cuando hablamos de una «bella acción», tenemos el sentimiento de estar empleando una metáfora. Siempre que llamamos belleza a la virtud es por una *analogía* que descubrimos en ella en comparación con la belleza sensible, como ya lo anotó uno de los primeros escolásticos del siglo XIII, Guillermo de Alvernia, para quien, paralelamente, el perfeccionamiento moral era considerado como la creación de una obra de arte[39].

Todo lo que se ha atribuido a la belleza considerada como *objeto* (abstracción hecha de toda referencia a un percipiente) es aplicable al orden ontológico y moral lo mismo que al sensible. Pero la belleza *estrictamente tal* surge sólo cuando el sujeto percipiente entra en una relación especial con el objeto. Esa relación consiste en una fusión de la percepción sensible y la visión intelectiva. Kant dirá que la belleza requiere que se produzca un acuerdo entre la imaginación y el entendimiento. Mientras nuestra estructura humana sea un espíritu ligado a lo sensible y el calificativo de bello siga viniéndonos espontáneamente a los labios cuando nos sorprende el maravilloso acorde entre el sentido y el espíritu, no podremos menos de pensar que hablamos metafóricamente al llamar bellas a cosas inmensamente más elevadas y profundas, tan elevadas y profundas, que dejan de ser humanas.

Platón, el idealista y moralista Platón, que no podía menos de considerar el pensamiento (φρόνησις) como el valor supremo, reconoce que «la justicia, la templanza y todo lo que hay de precioso para las almas no poseen ninguna luminosidad (φέγγος) en las imágenes de este mundo; sólo mediante órganos confusos y a duras penas pueden unos pocos, recurriendo a las imágenes, contemplar el género de lo representado en ella». Mientras estamos encadenados a este cuerpo mortal, como la ostra a su concha, *el ojo no ve* las realidades mentales, morales y metafísicas. Y éste es precisamente *el privilegio de la belleza,* como justamente dice el traductor francés de la edición *Les Belles Lettres* resumiendo la mente y los textos del gran filósofo: «¡Qué estupendos amores despertaría el pensamiento si nos diera de sí mismo alguna clara imagen que llegase a la vista! Y lo mismo podemos decir de las demás realidades, todas tan amables. Pero no; *sólo la belleza* ha obtenido la suerte de ser lo que es más evidente y cuyo encanto es más amable»[40]. Sola la belleza ha obtenido esa suerte —añadiremos nosotros—, porque quizá esa «suerte» es su propia esencia: ser ese maravilloso acuerdo del ojo y de la mente, del sentido y del espíritu.

Podría suponerse (la hipótesis no puede negarse) que en la naturaleza misma de la belleza se encerrara esta limitación, que ella consistiera precisamente

[39] «Hanc bonitatem vocamus pulchritudinem seu decorem quam approbat et in qua complacet sibi visus noster seu aspectus interior: nominavimus eam pulchritudinem et decorem *ex comparatione exterioris et visibilis pulchritudinis*» (cit. por E. DE BRUYNE, *Estudios de estética medieval* III pp. 92-93).

[40] *Fedro* 250b-d.

en la redención de lo concreto y material, que fuera (como describe Valverde) una especie de don o de gracia a lo humilde y limitado en su forma sensible; un resplandor, sí, pero un resplandor especial que envolviera más o menos las cosas según su avenimiento con la estructura sensible que les ha tocado en suerte; «tal vez la belleza resulte perjudicada con una excesiva sublimación, que la puede sacar de su precisa y consoladora función»[41]. De que la belleza sea un trascendental de que toda cosa sea bella, ¿estamos tan ciertos como de que lo es la *Flauta mágica,* de Mozart?

En todo caso, comprobamos que aun los defensores de la belleza trascendental tratan de ella en algún capítulo cerrado o aporía, de la que no hallan fácil salida para fecundas excursiones descubridoras en los terrenos de la filosofía del arte. Es la belleza *estética,* la belleza *connatural* al hombre, la que se nos viene a los brazos espontáneamente para ayudarnos en esa empresa. Esa belleza —la belleza de Cleopatra y la de la *Venus de Milo,* la belleza de las cataratas del Caroní y la del *Tanhäusser,* de Wagner; la belleza del Momotombo sobre el lago de Managua y la de un paisaje de Turner— es la que un metafísico calificado de nuestros días, el P. Lotz, llama belleza *simpliciter,* después de disertar sobre la belleza trascendental, a la que denomina belleza *secundum quid,* que «sólo se conoce en filosofía discursiva» («hoc tantum in philosophia discursiva ut pulchrum cognoscitur»)[42]. Es la belleza *simpliciter* la que debe ayudarnos a proceder adelante en nuestra investigación; esa propiedad de ciertos objetos excelsos que no puede definirse sin implicar, en cierto modo, a la percepción sensible, y según la cual vemos con evidencia que «no todas las cosas son bellas».

3. LA BELLEZA Y SUS ENIGMAS

Esa propiedad, ¿en qué consiste formalmente? ¿Es algo objetivo y absoluto o es algo cuyo concepto no puedo legítimamente formar sin establecer una relación con el sujeto contemplante? Y si es así, ¿hasta qué punto y en qué grado depende del modo de ser, contingente, del sujeto?[43]

En la antigüedad predominó la concepción objetivista de lo bello. Frente a los pitagóricos, para quienes lo bello está ahí, en todo el cosmos, como un orden numérico, los sofistas sostuvieron aspectos subjetivistas. Sócrates combatió el relativismo de esa concepción basada en la simple percepción, pero

---

[41] A.c., p. 314. Valverde nos parece estar en lo justo al sugerir que «tal vez en toda esta polémica... hay algo de un milenario hábito platónico de *espiritualidad* y horror a la materia, a lo corporal y lo individuado».

[42] J. B. LOTZ, *Aesthetica Philosophica seu Ontologia et Metaphysica Pulchri et Artis* (Romae 1964-65) p. 51.

[43] Cf. este tema, desarrollado históricamente por W. TATARKIEWICZ, *Objectivity and Subjectivity in the History of Aesthetics:* Philos. and Phenomen. Research 24 (1963-64) pp. 157-173.

no llegó a concebir una belleza (καλὸν καθ' αὑτόν) despojada de aspectos relativos (καλὸν πρός τι). En Platón y Aristóteles predominó el objetivismo: lo bello es el orden, la medida, la conmensuración (Platón); es el orden, la grandeza, la finitud (Aristóteles): «Con mucha mayor frecuencia y mayor fuerza deseamos algo porque nos parece bello, que no al revés, nos parece bello porque lo deseamos»[44]. Esta visión objetivista de los grandes iniciadores del pensamiento occidental fue mantenida por sus inmediatos seguidores, a excepción de los epicúreos y escépticos. Filodemo defendió que «nada hay bello por naturaleza y que todos los juicios sobre lo bello son subjetivos». En cambio, la posición de los estoicos era netamente contraria: «Todo lo que es bello, de cualquier modo que sea, es bello en sí mismo, está determinado en sí mismo, y ninguna alabanza o reprobación puede alterarlo... La belleza... no necesita admiradores; nada precisa fuera de sí misma, nada fuera de su propia luz y verdad, nada que no sea su propia honestidad y forma bella. ¿Qué hay que se torne hermoso por alabarlo? ¿No es cierto que la joya conserva todo su brillo aunque nadie la vea? ¿Y el oro, y el marfil, y la púrpura? ¿Y una lira o una espada, una flor o un arbusto?»...[45] Nada expresa tan vigorosamente la mentalidad objetivista de la estética antigua como este texto de Marco Aurelio. Un siglo después Plotino personifica una posición de equilibrio. La belleza es una participación de una forma ideal y trascendente que se realiza en los objetos, pero que sólo es perceptible para aquel que participa de ella; lo bello sólo «existe para» el que es bello.

Un cierto equilibrio entre objeto y sujeto fue también buscado y promovido por la filosofía cristiana. Al ir aceptando, en todos los campos del conocimiento y de la sensibilidad, la preponderancia del hombre sobre la naturaleza (del amor sobre la belleza), al conceder en todos los problemas la primacía a lo personal como consecuencia de la sacralidad de la persona humana proclamada por el Nuevo Testamento[46], la filosofía de los primeros Padres, y más decididamente la de los escolásticos del siglo XIII, fue acentuando el lado subjetivo de las cuestiones estéticas. El dilema fue planteado por San Agustín: «Las cosas, ¿son bellas porque agradan o agradan porque son bellas? A esto responderé sin vacilar que agradan porque son bellas»[47]. Desde San Agustín y el Pseudo-Dionisio hasta el Renacimiento, las definiciones de belleza se inspiran en dos fuentes lejanas: Pitágoras y Plotino; la belleza es *armonía* y es

---

[44] Met. 7,1072a-b.

[45] PLUTARCO, *Quaest. convivales* II 1.-Otros testimonios son igualmente explícitos; así el estoico Panecio: «Honestum... etiamsi a nullo laudetur, natura esse landabile» (CICERÓN, *De off.* I 4).

[46] «Si el Oriente resiste desde hace siglos a Cristo —escribe Mauriac—, es tan sólo (?) porque el oriental niega la existencia individual, aspira a la disolución de su ser y anhela perderse en lo universal. No puede concebir que una gota de sangre haya sido vertida por él, porque no sabe que él es un hombre» *(La novela,* en *Obras completas* III p. 902).

[47] *De vera rel.* c.32,59: PL 34,148.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

resplandor; el primer concepto es solamente objetivista; el segundo encierra un principio de subjetivismo, que irá desarrollándose con intermitencias hasta nuestros días.

Alguna alusión al sujeto percipiente aparece muy pronto en Boecio[48]. En la era románica, la psicología de Hugo de San Víctor y de su escuela insiste en la correspondencia de la estructura del alma con la realidad material, al extremo de que se haya podido hablar de un prenuncio de la *Einfühlung*[49]. Los escolásticos del siglo XIII, al exponer la relación entre lo verdadero, lo bueno y lo bello, atienden preferentemente a la estructura objetiva de los trascendentales, y en este sentido afirma Alberto Magno que lo bello es bello «etiamsi a nullo cognoscatur»[50]; pero en otros textos atienden también a las relaciones con el sujeto y sus potencias. Gillermo de Alvernia definía lo bello como lo que «natum est placere adspectui nostro»: lo que *por su naturaleza* está hecho para agradar a nuestra mirada interior[51]; y casi por los mismos años, el franciscano Alejandro de Hales, contraponiendo lo bello a lo verdadero, exigía igualmente que la perfección intrínseca de la forma implique una referencia esencial a la percepción[52].

Hay que observar que esta visión cristiano-medieval de la belleza no es tanto subjetivista cuanto *relacional*. Tal es el sentido de la célebre fórmula de Santo Tomás (cuarenta años después de la de Alejandro de Hales): «Pulchra sunt quae visa placent»[53]. Algo más subjetivista nos parece su contemporáneo y amigo el polaco Witelo, al afirmar que cada hombre tiene su canon de belleza, su gusto y su modo propio de apreciar la belleza[54]. Sin duda, esta mirada humana sobre lo bello se acentuó al ritmo en que se le fue relacionando con el arte. Hasta el Renacimiento, la reflexión sobre la belleza había avanzado por caminos distintos que la reflexión sobre el arte. Sólo al final del Medievo la teoría del amor a lo bello comenzó a desbordar sobre las *Poéticas* y las teorías artísticas. Fue en la primera época renacentista, principalmente bajo la influencia del platonismo, cuando se afirmó con más resolución el objetivismo de la belleza; y sólo en el ocaso del Renacimiento se oye una voz casi excepcional, la de Giordano Bruno, para afirmar que la belleza es un concepto

---

[48] Refiriéndose a la belleza de los objetos sensibles, dice: «Quarum si *grata intuitu* species est, aut materiae naturam aut ingenium mirabor artificis» (*De cons. phil.* II 5: PL 63,134).

[49] U. Eco, *Sviluppo dell'Estetica medievale,* en *Momenti e Problemi...* I p. 228.

[50] *De pulchro et bono* p. 426.

[51] El aspecto subjetivo de lo bello está subrayado como procedimiento metodológico por este autor: «Volumus pulchritudinem visibilem agnoscere, visum exteriorem consulamus; eodem itaque modo visum interiorem consulere nos oportet et eius testimonio credere». Cit. por E. de Bruyne, *Estudios de estética medieval* III 81ss.

[52] «Veritas est dispositio ex parte formae relata ad interius, pulchritudo vero est dispositio ex parte formae relata ad exterius: Solebamus enim pulchrum dicere quod in se habet unde conveniens esset in aspectu» (ed. Quaracchi, II n. 51 p. 99).

[53] Véase el sentido de esta fórmula en el contexto de otras definiciones objetivistas de Santo Tomás, p. 51.

[54] Cf. *supra* p. 65.

múltiple, indefinido y relativo[55]. Desde fines del siglo XVI se va produciendo una fusión de ambas corrientes, y el arte comienza a pensarse en términos de belleza y de agrado. Pero al mismo tiempo, al irse adquiriendo conciencia de la variedad de estilos en los diferentes tiempos y culturas, la idea de la relatividad del gusto va pasando también al concepto mismo de la belleza. «Bello se dice lo que visto agrada», se irá repitiendo aún. Pero ese agrado, ¿es el efecto o la causa? ¿Qué fue antes: el amor o la belleza, Eros o Venus? He ahí el problema, que va a llegar hasta nuestros días. Se ama lo que es bello; pero ¿parecería bello si ya no se le amara de algún modo?

En el siglo XVIII los empiristas acentuaron más el aspecto subjetivo, sobre todo Hume, para quien lo bello nace de un sentimiento de símpatia en el sujeto percipiente[56]. El idealismo kantiano fue el primero en dar un *no* al objetivismo que había durado dos milenios en Occidente, aunque exigiendo el valor universal y necesario de los juicios estéticos. Los psicologistas de los siglos XIX y XX, sin adoptar siempre una postura metafísica, han ignorado deliberadamente el problema. Para la mayoría de ellos, lo bello es algo relativo. En cuanto a los estetas más modernos, no todos niegan la objetividad de lo bello; pero, en general, subrayan más bien los aspectos subjetivos, promocionando la idea de significación y expresividad; idea que, como vimos, estaba, al menos implícita, en las nociones antiguas que se refieren al «esplendor de la forma».

La estética contemporánea no se atreve a encerrar la belleza en definiciones. Ya se dieron bastantes en el pasado, y ninguna satisface hoy ni siquiera a una mayoría. Las que parecen más generalmente aceptables resultan vagas e imprecisas, y se aceptan precisamente porque cada uno las interpreta a su manera. Las que se aventuran en fórmulas netas y precisas resultan estrechas e incompletas y sólo cuadran a determinados tipos de belleza. Desde Hegel, casi todas las definiciones propuestas muestran cierto parentesco. Se ha dicho que la belleza es «la manifestación sensible de la idea» (Hegel), «la manifestación del ser de la verdad al ponerse en obra y como obra» (Heidegger), «la forma pletórica de expresión», «la forma significante» (Clive Bell), «la perfección intuitiva» (Kainz), «la perfección evidente» (Paul Souriau), «la plenitud de vida plasmada en forma», «la propiedad de ser una unidad orgánica y compleja para la percepción» (H. Osborne), «la adecuación al fin y al tipo, que se impone a la intuición», «la plenitud inmediatamente sentida en la percepción»... Mikel Dufrenne, que propone esta última fórmula, se apresura a completarla, añadiendo que inmanente a ese «apogeo de lo sensible» debe haber una significación, a falta de la cual el objeto podrá ser agradable o decorativo,

---

[55] «Pulchritudo multiplex est... Sicut diversae species ita et diversa individua a diversis vinciuntur, alia enim simmetria est ad vinciendum Socratem, alia ad Platonem, alia ad multitudinem, alia ad paucos». «Indefinita et incircumscriptibilis est ratio pulchritudinis». «Nihil absolute pulchrum, sed ad aliquid pulchrum» (*De vinculis in genere* [1879-91] III p. 645).

[56] «Beauty is no quality in things themselves; it exists merely in the mind which contemplates them» (*Of the Standard of Taste* 1757).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

pero no bello; «el objeto bello me habla, y no es bello sino a condición de ser verdadero»[57].

Como se ve, casi todas estas definiciones conjugan el aspecto objetivo y el subjetivo. Hay otras que cargan el acento en la ex*presión* (sobre todo cuando no se reconoce más belleza que la del arte): la belleza es la *expresión intuitiva,* la *expresión lírica* (Croce), la *expresión del sentimiento,* etc. Hay otras, en fin, más franca y extremadamente subjetivistas, sobre todo en la escuela naturalista angloamericana. Ogden, Richards y Wood definieron la belleza como «sinestesia», entendiendo ésta como un tipo de reacción o respuesta psicológica caracterizada por el equilibrio o «armonía psíquica, en la cual nuestros impulsos no están en conflicto con otros ni reprimidos, como lo están en la vida corriente, siendo llevada la totalidad del ser a una actividad vigorosa y armoniosa»[58]. Este subjetivismo no es hedonístico necesariamente; concibe la belleza como una cualidad de la experiencia, pero no necesariamente como goce.

Las tendencias funcionalistas y pragmáticas de nuestra época han sugerido otro tipo de definiciones que tiene sus antecedentes en una tradición de casi dos siglos. La belleza como *economía* aparece ya en un pensador original del siglo XVIII, el holandés Hemsterhuis, para quien la belleza consiste en «el placer que nos causa percibir el mayor número de ideas en el menor tiempo posible»[59]. En el siglo pasado, Herbert Spencer y otros psicólogos expusieron una idea parecida, pero refiriendo esa «economía» al consumo de energía fisiológica[60]. En nuestros días, y con una mentalidad más objetivista, Paul Bellugue ha definido la belleza como «la forma sensible del gesto económico»[61]. Es una noción que vale, según él, igualmente para la belleza natural que para la artística, porque «un antílope que corre bien, un mineral que cristaliza bien, por muy diferentes que sean entre sí, cumplen actos sometidos a leyes de economía, trátese en el antílope de gastar el mínimo de energía o en el cristal de organizar sus átomos de suerte que la energía interna del conjunto pase por mínima». Esta concepción, que aceptarían gustosos tantos funcionalistas de nuestros días, seduce cuando se la encuentra verificada en ciertas obras modernas —ciertos lienzos de Picasso, por ejemplo—, cuyo innegable impacto emocional se apoya sobre medios que parecen en sí insignificantes y mínimos. Pero vuelve a ser cuestionable cuando verificamos que lo que nos fascina en ciertos seres de la naturaleza no es su economía de medios; las formas de cier-

---

57 *Esthétique el Philosophie* (París 1967) p. 25.

58 *Foundation of Aesthetics* (New York 1925) pp. 72-91. Cit. por LISTOWEL, *Historia crítica de la estética moderna* p. 97.

59 F. HEMSTERHUIS, *Lettres sur la Sculpture,* en *Oeuvres Philosophiques,* nueva ed. (Louvain 1826) t. 2 pp. 154ss.

60 *The Philisophy of Slyle* (1852); *The Principles of Psychology* (1855); *Gracefulness* (1853).

61 *A propos d'art* p. 151.

tas flores, insectos y pájaros no se ciñen a las meras exigencias del vivir, sino que despliegan un fastuoso lujo de ornamentación.

El concepto de belleza como manifestación o esplendor de la verdad, de la forma interior, de la plenitud o perfección del ser, es quizá el concepto que mejor responde a la mentalidad de los estetas objetivistas de nuestra época. Lo bello designa la verdad del objeto cuando esta verdad es inmediatamente sentida y cuando el objeto anuncia imperiosamente la perfección óntica de que goza. Lo bello es lo verdadero percibido por el sentido y sancionado antes de la reflexión. Pero la corriente positivista ha llevado a muchos otros al extremismo subjetivista y a concepciones tan opuestas a las primeras, que hacen imposible todo ensayo de conciliación.

Esta imposibilidad toma hoy un aspecto de antinomia parecida a la que se planteó ya a los antiguos. Al querer hallar un concepto que pudiera aplicarse a la belleza de las cosas invisibles y a la belleza sensible, los antiguos optaron por dos nociones distintas; la belleza en el primer caso era algo *simple* (como la luz), en el segundo era el orden o *consonancia* de las partes. La estética actual está descoyuntada igualmente por dos tendencias: la *objetivista,* que pone el acento en las cualidades ónticas del objeto, y la *subjetiva,* que subraya el aspecto *psicológico*. Entre ambas, la actitud fenomenológica (a la que nos sentimos más inclinados) sitúa la belleza en una *relación* del sujeto al objeto.

Thomas Munro, desalentado después de haber coleccionado un buen número de definiciones de belleza y haber intentado inútilmente conciliarlas, juzga que lo único prudente es limitarse a esta descripción: «Belleza es muchas cosas diferentes aún no bien conocidas a las cuales se ha aplicado el nombre de *belleza*»[62]. Y Valéry, dándose en esto la mano, por encima de veinticuatro siglos, con el Sócrates del *Hipias Mayor,* llamó a la belleza «lo desesperante»: «ce qui désespère».

4. LA BELLEZA Y SUS MODALIDADES

A veces, los calificativos con que intentamos expresar nuestra emoción estética no se refieren, al menos explícitamente, a la belleza; empleamos otras denominaciones: *Esto es sublime,* decimos; es *cómico,* es *gracioso,* es *trágico*... Parece que el estudio de estas «categorías» puede reclamar la autoridad de firmas tan antiguas como Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, el Pseudo-Longino, cuya obra, a pesar del título, no trata propiamente de *lo sublime*. En los siglos XVI y XVII se continuó disertando sobre esos temas por cierta tendencia a imitar a los antiguos. El nacimiento de la ciencia estética en el siglo XVIII está unido a disertaciones de este tipo. El interés por ellas no hizo

---

[62] *The Concept of Beauty in the Philosophy of Naturalism:* Revue Intern. de Philosophie (1955) p. 37.

sino aumentar en el siglo XIX, particularmente entre los estetas alemanes. Hoy parece una cuestión relegada a un segundo término.

La categoría de lo *sublime* conserva aún cierto prestigio, ya que los grandes creadores de la estética lo estudiaron, dándole un rango paralelo al de lo *bello*. El análisis de Burke puede ser considerado como el primer ensayo original sobre el tema. Opone lo sublime a lo bello, y, subjetivamente, lo describe como derivado del instinto de autodefensa y causante de un terror delicioso; objetivamente, le atribuye fuerza y poder ilimitados. Meldelssohn distinguió por vez primera las dos formas de lo sublime: la *grandeza* y la *fuerza*, y analizó especialmente la sublimidad moral. Posteriormente, muchos han eliminado de lo sublime todo sentimiento de terror o sufrimiento, limitándose a asignarle una *grandeza* ilimitada. Kant contrapuso lo sublime a lo bello, hallando en éste una satisfacción cualitativa, y en aquél una satisfacción cuantitativa. Lo bello encierra una finalidad en su *forma,* por la cual el objeto parece como si fuera determinado por nuestra facultad de *juzgar;* lo sublime, en cambio, puede parecer inapropiado para nuestra facultad representativa y como si violentara la imaginación. El análisis de Kant es especialmente esmerado en señalar las diferencias entre lo sublime *matemático* y lo sublime *dinámico*.

El concepto de lo sublime se prestaba a fecundar la fantasía de los filósofos románticos. Hegel lo definió como un intento de expresar lo infinito, pero sin encontrar en el ámbito de las apariencias un objeto adecuado. Para Schelling es una imagen de lo infinito en lo finito. Lo sublime como *conflicto,* idea que estaba ya en Kant, reaparece en Eduard von Hartmann. También Jouffroy lo concibió como lucha: como una fuerza libre e inteligente que lucha contra los obstáculos que se oponen a su desarrollo. Los estetas de la *Einfühlung* (contra el parecer de Meumann) piensan que el sentimiento de sublimidad es exclusivamente un sentimiento de nuestro propio poder, la fuerza incrementada de nuestra propia voluntad que proyectamos en el objeto; la grandeza de lo sublime se reduce, pues, a una grandeza humana. Para muchos, el goce de lo sublime no sería el goce de la percepción de un objeto grandioso, sino el sentimiento de nuestra propia independencia respecto de él.

Lo *bello* y lo *sublime,* ¿son tan distintos que no quepa agruparlos bajo un concepto común? Es verdad que, como contradistinto de lo sublime, lo *bello* nada tiene de *sobrehumano;* el gozo que procura es sereno (dentro de lo que puede tener siempre de *promesa de felicidad* no lograda) y carece de conflicto; su fruición es incontaminada, no obstaculizada por ninguna aprehensión ni mezclada con matiz alguno de molestia o displacer. Probablemente, Kant, que contrapuso tan netamente la *analítica de lo bello* a la *analítica de lo sublime,* no pensó en fundirlos luego en un concepto común. En nuestra opinión, hay que aspirar (respetando siempre los datos aportados por los análisis de la introspección y de la fenomenología) a agrupar todas estas categorías en un concepto de belleza, de la cual lo sublime sería el aspecto más espléndido, más elevado y más profundo.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Algunas modalidades de lo bello se presentan como variantes en «tono menor»: lo *lindo* y lo *bonito* no pueden reducirse a lo meramente agradable y atractivo, pero tampoco poseen la gravedad de lo *bello;* ocupan a los sentidos, pero no pueden retener al espíritu. Lo *gracioso* ofrece cierta especie de espontaneidad y gratuidad, en cuanto está libre de toda constricción; es una economía de fuerzas físicas (Spencer) o espirituales (Listowel), parece ofrecerse a nosotros sin sujetarse a norma ninguna (Segond) y gozar de facilidad de movimientos (Bergson), a cuyo encanto respondemos también gratuitamente yendo a él con una cierta movilidad y sin esfuerzo alguno.

Hay modos de belleza que no son estéticos sino en cuanto «subjetivizados» por la elaboración artística. En esto, Meumann nos parece estar en lo justo al formar dos grupos: las categorías que están simplemente determinadas por relaciones *objetivas* (como son lo bello, lo sublime, lo bonito, lo gracioso...) y las categorías que, aun conteniendo una diferencia de relaciones objetivas, están *condicionadas por procesos psíquicos* que hacen eficazmente estéticas tales relaciones objetivas (como son lo trágico, lo cómico, lo humorístico, etc.). Lo sublime tal cual es, sin transfiguración alguna, nos asombra y arrebata; lo trágico sólo es estético en el espejo del arte.

En lo *trágico* es esencial el *infortunio;* éste debe presentarse de manera que quede superado en la conciencia del espectador, sobre la cual no debe actuar como mero sufrimiento. En la tragedia asistimos al desplome de una personalidad extraordinaria. Se ha relacionado lo *trágico* con lo *sublime* por razón de esa grandeza del héroe; la tragedia sería, según J. Cohn, «la caída de lo sublime». El conflicto que desemboca en la caída del héroe debe presentarse como lucha contra un «hado» o voluntad maléfica extrínseca al hombre (tragedia griega clásica) o intrínseca a él (tragedia de caracteres), conflicto inevitable del hombre con su destino, con el mundo, con la sociedad; conflicto fatal para un hombre originalmente noble, pero no necesariamente inocente. Aristóteles, que exigió en el héroe una *amartía* o fallo moral, señaló los sentimientos de *horror* y *piedad* como característicos de la tragedia; el placer que ella nos causa lo explicó por la purificación (según parece, meramente psíquica) de tales sentimientos. Otros se han limitado a explicarlo por la *simpatía*. Pero ¿cómo podemos gozar si *simpatizamos* con el horror, la angustia y el sufrimiento? Parece que, aunque el espectador por simpatía experimente esos terribles sentimientos, al tener también conciencia del carácter no real, sino imaginario, de los hechos, queda su espíritu *libre* para complacerse en la *coherencia lógica y moral* que va ligada a la lucha del héroe y a la catástrofe final.

Lo *cómico* ha tenido, si cabe, más interpretaciones que lo *trágico*. Se le ha explicado como súbita percepción de un contraste y conflicto entre las ideas (Schopenhauer), como una degradación del personaje cómico que nos hace sentir nuestra superioridad (Sully), como percepción de una incongruencia y súbita frustración de una actitud expectante (Kant y Lipps), como percepción de un gasto desproporcionado de energías (Freud).

Volkelt echa mano del concepto de *depreciación* para explicar el aspecto objetivo de lo cómico; pero añadiendo el aspecto subjetivo, que consiste en una tensión que se resuelve súbitamente en distensión y en sentimiento de superioridad. La *devaluación* o *degradación* que comporta lo cómico se produce por una reacción del buen sentido, que, sobre un tema que nos presenta aspectos muy serios, halla un procedimiento que nos permite liberarnos de ellos. También ha tenido mucho eco la interpretación de Bergson en su ensayo sobre *la risa,* que concibe lo cómico como una mecanización de la vida, como un endurecimiento de lo que tiene que ser ágil, flexible y dinámico. Lo cómico tiene infinidad de caras; se presenta en los gestos, en las expresiones del lenguaje, en las situaciones, en los caracteres, prestándose a una inacabable casuística.

Lo *feo* ha sido generalmente considerado como mera ausencia de belleza (esto sería lo estéticamente indiferente), sino como una negación positiva. Lessing, que fue uno de los primeros en atribuirle categoría estética, lo describe como desproporción. Los tratadistas románticos que se interesaron por lo *característico* (en oposición a la belleza de la forma) descubrieron una fácil transición de lo característico a lo feo, y éste fue considerado pronto como una condición prominente de la experiencia estética.

Algunos se limitaron a afirmar el valor estético de lo feo (Basch, Lipps, Dessoir). Hartmann lo halla ampliamente difundido en la naturaleza. Otros, siguiendo a Solger, que fue uno de los primeros en mirar lo feo como una negación *positiva,* llegan a imaginar una especie de dialéctica, según la cual lo feo sería un ingrediente necesario a toda clase de belleza concreta. En su *Estética de lo feo*[63], Rosenkranz rechaza la concepción que sólo le concede la misión de contraste con lo bello. Para él es como una belleza negativa. Si el arte quiere representar en su totalidad la idea, no puede prescindir de lo feo. Rosenkranz recorre todas las variedades, desde lo vulgar a lo satánico, estudiándolas minuciosamente. Para Max Schasler, lo feo es el elemento *antitético* y activante (dentro de la dialéctica estética) gracias al cual el interés estético es impulsado a la creación de la belleza concreta en sus diversas formas.

No sé si todo este capítulo de la estética, que tanto fatigó a los estetas alemanes del siglo pasado, merece los sarcasmos que le dedica Croce[64]. Nuestra opinión es que los dos problemas referentes a esta cuestión que más podían interesarnos quedan por el momento sin solución: la integración de lo feo en la estética y la sistematización de todas esas categorías. Esta sistematización fue intentada por algunos, situándolas a todas, dentro de un campo de lucha dialéctica, entre los extremos de lo bello y lo feo; lo trágico, lo cómico, lo grotesco, lo humorístico, etc., sólo serían variedades de esta dinámica (así Solger, Weisse, Rosenkranz, etc.); otros intentaron la síntesis, considerando lo bello

[63] *Aesthetik des Hässlichen* (Königsberg 1853).
[64] *Estética* pp. 416-417.

como pura abstracción, y las otras categorías como concreciones diferentes (Vischer). Creemos que este empeño es vano. No es posible relacionar orgánicamente todos estos modos estéticos de manera convincente mientras no hayamos podido definir el concepto fundamental de *belleza* que debe vincularlos a todos. En cuanto a una integración estética de lo *feo,* es claro que sólo el arte puede hacer ese milagro. Comprobaremos más tarde que así ocurre: que todas las variedades de la fealdad caben en ese mundo mágico, que todo puede quedar fundido, transfigurado y sublimado por la forma artística.

5. PROBLEMAS EN TORNO A LA BELLEZA

a) **Lo bello y lo estético**

No es posible redactar un catálogo de seres cuya contemplación podría porporcionarnos una emoción estética. El cielo estrellado y una sonata de Haydn, una puesta de sol y un cuadro de Claudio de Lorena, el rostro de un niño y un anciano pintado por Rembrandt, la corteza de una acacia y una columna estriada del Partenón, un cuchillo puesto sobre el mantel y un bodegón de Braque, la espuma irisada de una ola y una máscara del Camerún... ¿Quién sería capaz de cerrar la enumeración de cuanto puede cautivar nuestros ojos y oídos, deleitar hasta el arrobo nuestro espíritu y hacernos olvidar la trivialidad de nuestro cotidiano vivir?[65]

Pero todo eso que así nos conmueve, ¿es siempre *belleza*? Es bastante común pensar que lo *bello* es una categoría de valor específico dentro del campo, más amplio, de lo *estético*. Todo lo bello, en cuanto aprehensible por una sensibilidad, es estético, pero no todo lo estético es necesariamente bello. Hay cosas que, carentes de belleza —unas ruinas, un ramo de flores muertas—, pueden provocar una emoción estética[66]. Por otra parte, no se puede negar que es arriesgado hacer de la belleza, dentro del universo estético, una *categoría determinada*. Esto es lo que llevó en el pasado a atribuir a obras de cierto tipo el monopolio de la belleza y lo que condujo, como dice Dufrenne, a un dogmatismo arbitrario y esterilizante. La reflexión sobre las evoluciones del estilo y del gusto artísticos en las diversas épocas y civilizaciones[67] aconseja a este respecto una reserva y una circunspección que

---

[65] Külpe dice que no existe en la naturaleza ni en el arte un objeto que no pueda ser valorado estéticamente por un espíritu sensible.

[66] Esta posición se ha mantenido desde que los estetas de la *Einfühlung* presentaron la emoción estética ante la naturaleza como el resultado de una proyección sentimental, una objetivación de emociones personales en aquello que estamos contemplando (cf. SÁNCHEZ DE MUNIÁIN, *El goce estético de realidades no bellas:* Revista de Ideas Estéticas, 8 octubre 1944).

[67] Los que en el siglo XVII tenían «determinado» lo que era la belleza y veneraban la belleza de los cuadros de Rafael, aborrecieron las «vulgaridades» de Caravaggio y las «bambochadas» de Velázquez; los que en el siglo XIX «determinaron», una vez más lo que era la belleza, invocaron a Rafael, a Caravaggio y a Velázquez para condenar a los impresionistas.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

superan a toda afición por las definiciones precisas. ¿Qué hacer entonces? ¿Calificar como bello todo lo que constituye un objeto de fruición estética?

De la metafísica antigua, platónica o neoplatónica, se derivó la doctrina del ideal de belleza y forma artística, que, mantenido dogmáticamente, no pudo luego sostenerse frente a los embates del empirismo, del criticismo kantiano y del psicologismo positivista. Kant, que con su sistema puso dinamita al alcázar del racionalismo realista, exigió al menos que se otorgara a la estética, al abandonar su secular fortaleza, el salvoconducto de un «juicio de gusto» con validez universal. Pero el cambio de actitud era ya decisivo; la belleza, según Kant, había que ponerla en la armonía de las facultades, en el acorde entre la imaginación y el entendimiento, *con ocasión* de ciertos fenómenos. Más tarde, los psicologistas de la estética *prescindieron* en su mayoría de la belleza como valor objetivo (aunque algunos tampoco lo nieguen). Más recientemente, otros pensaron que todo lo que puede verificarse en el objeto —orden, regularidad, unidad, etcétera— debe considerarse como *causa* de la belleza más que como la belleza misma[68]. Aun eso les parece a algunos conceder demasiado. Santayana sostiene que la belleza no es más que la objetivación del placer; la belleza está en nosotros, es un sentimiento mirado como si fuera una cualidad de las cosas. I. A. Richards escribe: «Estamos acostumbrados a decir que una pintura es bella en vez de decir que determina en nosotros una experiencia valiosa en cierto sentido... Cuando lo que tenemos que decir es que (ciertos objetos) causan en nosotros efectos de esta especie o de aquélla, la falacia de proyectar el efecto y de hacerlo una parte de la causa tiende a repetirse»[69]. En general, la respuesta que cada uno da a este problema liminar de la estética depende de su posición en el terreno general de la gnoscología y de la metafísica. Sin embargo, se puede aceptar la validez objetiva del conocimiento y ser subjetivistas en estética[70].

Por nuestra parte, nos inclinamos a una concepción de la belleza que implica juntamente al sujeto y al objeto, y, por tanto, vincula estrechamente (aunque de manera no fácilmente definible) lo bello y lo estético. El conocimiento de la historia, o, mejor, la concepción del hombre como ser histórico, nos previene contra toda noción de belleza como *categoría* objetiva determinada (cualidad o conjunto de cualidades), que constituiría así el criterio último de lo *bello* dentro del ámbito de los fenómenos *estéticos*. Una definición de ese tipo sería *peligrosa*. Pero tampoco podemos desvincular lo estético y lo bello; crcemos que, cuando se produce un hecho estético positivo, no podemos, con buena fe, negarnos a referirlo de alguna manera a la *belleza*. Y de hecho, si al

---

[68] Cf. las definiciones de Richard Price, de Rashdall, etc., en E. F. Carrit, *Beauté:* Revue Intern. de Philos. (1955) pp. 7-15.

[69] *Principles of literary Criticism* (London 1967) p. 13.

[70] Thomas Munro señala los defectos de las posiciones extremas: «The main weakness of *objectivism* is its reliance on a metaphysical doctrine whose foundations were permanently weakened by Hume, and which has been increasingly abandonad by science... The main weakness of *subjectivism*... is its tendency to ignore the object, specially works of art» (a.c., p. 44).

formar nuestra colección o nuestra biblioteca nos interesa más un Rembrandt que un Bouguereau, un Rubén Darío más que un Núñez de Arce, es porque les aplicamos una escala de valores. Para justificarla no se nos ocurre decir sino que las obras elegidas son *verdaderos* valores estéticos, *auténticas* obras de arte. La belleza sería así la *realidad-respondiendo-a-la-apariencia*. Quizá se pueda decir que tal interpretación no resuelve el problema, sino que se limita a formularlo con rigor. Dufrenne, efectivamente, se pregunta si limitar el alcance de lo *bello* a la *autenticidad* de lo *estético* no sería, por evitar una definición *peligrasa,* aceptar una definición *inútil*[71]. Sin embargo, por el momento, no nos atrevemos a establecer mayor diferencia entre lo *estético* y lo *bello*. Para nosotros, lo *estético* sería todo aquello que provoca ese primer instante de *asombro* del que hablamos al hacer la fenomenología de la vivencia estética. Lo *estético,* como expresa la misma etimología, sería lo que presenta al sentido, lo que pre-tende o anuncia un valor. Sólo cuando cumple esa promesa, cuando realiza lo que anuncia, lo estético sería además *bello*. Pero lo que anuncia el *Bobo de Coria* no es lo que anuncia la *Gioconda;* la norma para saber si es *real* lo que *pregona* es la esencia misma de cada obra y de cada ser. Lo *bello* sería, pues, esa fusión feliz de anuncio y realidad, de pregón y verdad; lo *feo* sería un *pregón fallido;* la mayoría de las cosas nos son *indiferentes* porque nada pregonan, porque «no nos dicen nada». La belleza, pues, no la concebimos como una categoría o cualidad formal verificable en objetos individuales. No es algo unívoco. La belleza de la *Belle Ferronière* no es la belleza de la *Mujer llorando,* de Picasso, ni la belleza artística es la belleza natural.

b) **Belleza natural y belleza artística**

La naturaleza es, sin duda, fuente de emociones de carácter estético. Con relación al arte, es un campo de inferior interés. La naturaleza es una selva inmensa y enmarañada donde reina la *Einfühlung*[72]. La emoción estética no constituye la finalidad de la naturaleza, como ocurre en el arte. Dufrenne tiene razón al iniciar su fenomenología de la experiencia estética partiendo de la contemplación *artística:* el objeto natural no posee normalmente la densidad, la precisión y la intencionalidad estética que tiene la obra de arte[73]. El placer que nos causa la visión de la naturaleza es más complejo (menos puramente estético) que el que nos proporciona el arte. La obra de arte es un comprimido estético; como observa Volkelt, se nos brinda lo explosivo, eliminando todo lo demás. Excluye todo lo trivial, lo insignificante, que tanto abunda en la naturaleza. Es en el arte donde se satisface plenamente el anhelo de belleza que siente el hombre, es en el arte donde la fantasía crea mundos que aventajan, desde ese punto de vista, al mundo real. Y por eso, la actitud del percipiente es distinta que ante la naturaleza, porque ante la obra

---

71 *Phénomén. de l'expérience esthétique* pp. 19ss.
72 J. JORDÁN DE URRÍES, *El arte y sus normas* p. 87.
73 O.c., p. 99.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

artística está cierto de hallarse ante un objeto «destinado» a suscitar la emoción y producir el deleite, ante un mensaje íntimo y personal de un ser humano.

Hegel pensó que la belleza natural es sólo una forma imperfecta de la belleza y que la más alta manifestación sensible de la idea se encuentra en el arte. Solger fue probablemente el primero en afirmar que la belleza no existe más que en el arte. Bergson se preguntaba si realmente la naturaleza no era bella sino porque en ella encontramos ciertos procedimientos del arte; en ese sentido, el arte precedería a la naturaleza; metodológicamente, le parecía más acertado comenzar por estudiar la belleza en las obras de arte, para descender luego, «mediante transiciones insensibles, del arte a la naturaleza, la cual también, a su modo, es artista»[74]. Croce fue más adelante, negando positivamente todo valor estético a la naturaleza. Otros muchos (Charles Lalo, Malraux, etc.) le siguieron en esta apreciación. Ante la naturaleza, lo que el hombre hace —escribe Maritain— es proyectar, consciente o inconscientemente, sus recuerdos, sus fantasías, sus experiencias, sus conocimientos. El resultado es que la naturaleza se pone a irradiar ante el contemplador, a ofrecer signos y significaciones a cuya fascinadora riqueza llamamos belleza; signos y significaciones que permanecen en estado virtual hasta que el hombre cree descubrirlos. K. Lange opina que lo bello natural es sólo lo que el artista *encuentra* bello, porque hemos aprendido a ver la naturaleza guiados por el arte. Con su estilo paradójico, Oscar Wilde dijo que «la naturaleza imita al arte». Diderot lo había dicho antes que él[75]; y otros muchos lo han repetido, pretendiendo significar que el arte y la visión del hombre constituyen caminos por los cuales el ser humano invade la naturaleza, así como ésta lo refleja y lo significa. Sin los espejos elaborados por generaciones y generaciones de pintores y poetas, ¿qué sería nuestra penetración estética de la naturaleza?

Frente a estos detractores de la belleza natural, ésta ha hallado también abogados ilustres. En 1945, Sánchez de Muniáin publicaba en España su tesis doctoral sobre la estética del paisaje, que contenía un desarrollo rico, documentado y sugerente sobre los componentes estéticos y objetivos de la belleza paisajística[76]. En 1953, N. Hartmann consagraba una amplia sección de su *Estética* a la belleza humana, a la belleza natural y a su metafísica, reconociendo que el arte ayuda a «descubrir» la naturaleza, en cuanto aguza la mirada en una dirección, como el dramaturgo tiende a ver lo «dramático» en la vida humana; pero nada más. Poco después, M. Dufrenne se rebelaba también contra los que hacen de la naturaleza una «pariente pobre» del arte y pretenden que la «estetizamos» sólo mediante el arte. Sin duda, el arte contribuye a desarrollar nuestro gusto; pero para deleitarnos con el canto de los pájaros no necesitamos haber oído la *Pastoral*[77].

---

[74] *Essai.,* p. 11.

[75] Cf. p. 386. Konrad Fiedler en 1876 escribía algo parecido: «Nicht der Künstler befard der Natur, vielmehr bedarf die Natur des Künstlers (*Uber die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst,* Leipzig 1876).

[76] *Estética del paisaje natural* (Madrid 1945) 372 págs.

[77] *L'expérience esthétique de la nature:* Revue Intern. de Philosophie (1955) pp. 98-115.

c) **La belleza en el arte**

Los filósofos griegos trataron separadamente de la *belleza* y del *arte;* la belleza fue asunto preferido por Platón, así como el arte lo fue para Aristóteles. Los neoplatónicos devolvieron la primacía a la belleza, enriquecida, como vimos, con la idea de claridad, esplendor, significación y expresividad. La Edad Media mantiene esta preferencia, aunque no descuida el estudio de las artes y del arte en general en sus comentarios al Estagirita. Posteriormente, muchas de las tensiones que se han sentido en el seno de la estética, ya constituida como ciencia, provienen de esta dicotomía original, que avanza secretamente en la cultura de los siglos XIX y XX[78].

A principios de este siglo, la belleza queda orillada por algunos estetas, suprimida por otros. Croce no quiere plantearse problema alguno sobre una belleza que no sea *artística*. En Francia, Étienne Souriau rechaza la definición de estética como «ciencia de lo bello», limitándola a la «ciencia del arte»[79]. En Alemania no se suprime ninguno de los dos campos, pero se les separa con demarcaciones tan netas como para constituir dos ciencias diferentes: la *estética* y la *ciencia del arte*. En el primer capítulo expusimos nuestra opinión acerca de esta separación y la necesidad que sentíamos de echar mano de criterios de la *estética* para seleccionar el *arte* que merece la pena estudiarse. Esto no impide que, como acabamos de decir, nos interese más especialmente que toda otra belleza esa parcela tan densamente humana que es la belleza artística.

Esto supuesto, la cuestión última que ahora se nos plantea es el puesto que toca a la *belleza dentro del arte*. ¿Cómo definir el arte? ¿Debe incluirse en su misma definición el concepto de belleza? Hasta hace pocos años, la cuestión no se discutía siquiera. Parecía evidente que la belleza era un componente esencial del arte. En los manuales tradicionales y en los diccionarios clásicos se definía el arte como «producción de la belleza por obra de un ser consciente». Maritain observa irónicamente que «ha pasado de moda hablar de la belleza a propósito del arte tanto como hablar de la verdad a propósito de filosofía»[80]. Sin embargo, algunos estetas opinan que «una definición de arte por su finalidad hacia lo bello es temeraria aunque sea universal». Introducir la belleza en la definición de arte es «turbar el hecho capital: la inyunción de una circunstancia subsi-

---

[78] G. MORPURGO-TAGLIABUE, o.c., pp. 1-3.

[79] Souriau intenta señalar a esta «ciencia del arte» tres campos de estudio de especial interés: 1) las obras llamadas «marginales», artes «sin nombre» o artes «implicadas»; 2) las actividades que, sin ser, como el arte, creadoras de cosas materiales, ponen en juego las mismas facultades; 3) el dominio más hipotético, de las artes «naturales», en que el hombre no interviene *(Les limites de l'Esthétique:* Atti del III Congr. di Estetica, 1956).

[80] La ironía, con todo, no es tanta que le impida matizar su definición: «El arte engendra en la *belleza*, pero no ha de intentar *producir belleza* (eso es academicismo), como si se tratara de un objeto de producción o de una cosa que puede estar contenida en un género» (*L'Intuition créatrice* pp. 162-165).

diaria, por otra parte equívoca y vaga»[81]. Puede ser que la belleza no sea algo «subsidiario» al arte (aunque pueda ser considerado como un *resplandor* o *don* que aporta consigo el *ser* de la obra artística). Pero sí estamos de acuerdo con Souriau en que, no obstante los esfuerzos de los grandes entendimientos, la noción de belleza sigue siendo «equívoca y vaga». Definir el arte por la belleza es querer comprender una cosa difícil mediante otra más difícil todavía. Para quien tenga experiencia de las ambiguas resonancias que provoca en muchas mentes el nombre de belleza, una iniciación al arte que comenzará apoyándose en un concepto de belleza resultaría metodológicamente peligroso.

Antes de intentar definirlo (en rigor, nunca lo intentaremos), comencemos a observar lo que el arte es, a describirlo por los elementos que están a nuestra vista, por aquello que nos parece más inmediato, más comprensible, aunque sea también más genérico.

TEXTOS

1. L. B. ALBERTI: *Una consonancia conforme a razón*

La belleza es una cierta consonancia racional de todas las partes del objeto, de manera que nada pueda añadirse, ni quitarse, ni cambiarse sin que el resultado sea menos aceptable. Algo verdaderamente grande y divino esto que para su perfección requiere todas las fuerzas del arte y del ingenio, y que rarísima vez ocurre, incluso en la naturaleza, que se produzca algo que esté absolutamente acabado y perfecto en todas sus partes. ¿Cuántos bellos efebos hay en Atenas?, se preguntaba aquel interlocutor de Cicerón. Aquel entendido en belleza pensaba que en aquellos efebos que no le gustaban faltaba o les sobraba algo de lo que convenía a la norma de la belleza; a los cuales defectos (si no me equivoco) los ornamentos que hubieran podido añadirse habrían logrado que, acicalando y cubriendo lo que hubiera de feo y emperejilando y puliendo lo que era hermoso, lo desagradable ofendiera menos y lo agradable gustara más. Si esto parece razonable, el ornamento será, pues, como un resplandor subsidiario de la belleza y como su complemento. De lo cual me parece deducirse con claridad que la belleza, como una savia y algo innato, está toda difundida en el cuerpo hermoso; y que el ornamento, en cambio, sabe a algo afectado y compuesto más que a cosa natural (*De re aedificatoria* 1.6 c.2).

2. A. DURERO: *La belleza es indefinible*

No vive en la tierra el hombre que pueda pronunciar un juicio definitivo sobre cuál sea la bella forma humana, sólo Dios la conoce. La manera de juzgar la belleza está sujeta a deliberación. Debe considerarse cada cosa particular de acuerdo con las circunstancias, pues en algunas cosas consideramos bello lo que en cualquier otra

[81] E. SOURIAU, *La correspondence des arts* p. 31.

carecería de belleza. No es fácil discernir, con respecto a la belleza, lo «bueno» y «lo mejor», pues sería perfectamente posible hacer dos figuras diferentes, ninguna de ellas conforme a la otra, una robusta y la letra más delicada, y, con todo, apenas si seríamos capaces de juzgar cuál de las dos sobresale en belleza. No sé qué pueda ser la belleza, aunque se encuentre en muchas cosas. (Intr. a *Los cuatro libros de las proporciones humanas*).

3. Percy B. Shelley: *Himno a la belleza intelectual*

La leve sombra de un poder ignoto
sobre nosotros ciérnese invisible.
Huésped que baja a este diverso mundo,
morando en él con tan fugaces alas
como los tenues vientos del estío
que ondean por las flores. Semejante
a ese rayo de luna que la cima
del elevado monte de luz baña,
su fugitiva aparición visita
el triste corazón de los humanos:
matices y armonías de la tarde,
nubes que en luz de estrellas se derraman,
recuerdo de una música remota,
algo que por su gracia es adorado,
y todavía más por su misterio.
Alma de la belleza que consagras
con tus colores todo lo que enciendes
sobre la forma y pensamiento humanos.
¿Adónde huiste? Di, ¿por qué nos dejas
en esta oscura condición, en este
triste valle de lágrimas desierto?
Dinos por qué la luz solar no trenza
eternos arco iris sobre el monte
y algo se esfuerza y muere que entrevimos
un instante...

. . . . .

El día es más solemne y más sereno
al declinar la tarde. En el otoño
hay brillos en el cielo, hay armonías
que el ardoroso estío desconoce
como si fueran algo inexistente.
Tú cuya fuerza descendió lo mismo

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

que la verdad de la naturaleza
sobre mi triste juventud antaño,
de hoy más tu calma cede a mi destino,
yo que me consagré a tu culto amando
todas las formas que te contenían,
Espíritu sereno, cuyo hechizo
a mi propio temor me encadenara
y a amar por ti la humanidad entera.

(Traducción de Vicente Gaos.)

4. R. U. EMERSON: *La belleza es la expresión del universo*

La creación de la belleza constituye el arte. La producción de una obra de arte arroja luz sobre el misterio de la humanidad. Una obra de arte no es sino un extracto o compendio del mundo. Es la resultante o la expresión de la naturaleza en miniatura; pues, aunque las obras de la naturaleza son innumerables y todas diferentes entre sí, la resultante o la expresión de todas ellas es parecida y única. La naturaleza es un mar de formas radicalmente iguales y únicas. Una hoja, un rayo de sol, un paisaje, el océano, hacen impresión análoga en el alma. Lo que hay de común en todas las obras naturales es la belleza integrada por la perfección y la armonía. El tipo de belleza es el íntegro circuito de las formas naturales: la totalidad de la naturaleza, lo que expresan los italianos al definir lo bello como «il più nell'uno». Nada aislado es completamente hermoso; nada es hermoso sino en conjunto. Un objeto singular es hermoso en cuanto que sugiere esa gracia universal. El poeta, el pintor, el escultor, el músico, el arquitecto, cada cual en su variada obra, busca satisfacer el amor de la belleza que le estimula a producir. Así es el arte, una naturaleza destilada a través del alambique del hombre; y en el arte, la naturaleza obra por medio de la voluntad del hombre, lleno con la hermosura de sus primeras obras.

De este modo existe el mundo para que el alma satisfaga el deseo de la belleza. Yo llamo a este elemento el fin último. No se puede pedir o dar razón de por qué el alma busca la belleza. La belleza, en su más amplio y profundo sentido, no es sino la expresión del universo. Dios es toda belleza. La verdad, la bondad y la belleza son diferentes aspectos del mismo todo. La belleza en la naturaleza no es lo último, es el heraldo de una interior y eterna belleza; no es por sí sola un bien sólido y completo; debe tomarse como una parte y no como la última y más alta expresión de la causa final de la naturaleza *(Ensayos y discursos)*.

5. Charles BAUDELAIRE: *Los dos elementes de lo bello*

Lo bello es siempre, inevitablemente, de una doble composición, aunque la impresión que cause sea única, porque la dificultad de discernir los elementos variables de lo bello en la unidad de la impresión no debilita en nada la necesidad de variedad en esa composición. Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

será, si se quiere, alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin este segundo elemento, que es como el envoltorio divertido, titilante, aperitivo, del divino pastel, el primer elemento sería indigerible, inapreciable, inadaptado e impropio de la naturaleza humana. Yo desafío a que se me descubra un ejemplo cualquiera de belleza que no contenga estos dos elementos *(L'art romantique*. III: *Le peintre et la vie moderne).*

6. Charles BAUDELAIRE: *Lo bello es melancolía y misterio*

He hallado la definición de belleza, de mi belleza. Es algo ardiente y triste, algo muy vago, que deja curso libre a la conjetura. Voy a aplicar, si se quiere, mis ideas a un objeto sensible, al objeto, por ejemplo, el más interesante en la sociedad: a un rostro de mujer. Una cabeza seductora y bella, una cabeza de mujer quiero decir, es una cabeza que hace soñar a la vez, pero de manera confusa, de placer y de tristeza; que implica una idea de melancolía, de lasitud y aun de hastío; bueno, una idea contradictoria; es decir, un ardor, un deseo de vivir, asociado con una amargura refluyente, como preveniente de privación o de desesperanza. El misterio, la añoranza, son también caracteres de lo bello.

Una hermosa cabeza masculina no necesita implicar (excepto quizá a los ojos de una mujer) esa idea de placer, que en un rostro de mujer es una provocación tanto más atractiva cuanto el rostro es generalmente más melancólico. Pero esa cabeza contendrá también algo de ardiente y de triste —necesidades espirituales, ambiciones tenebrosamente reprimidas—, la idea de una potencia amenazante y sin empleo, a veces la idea de una insensibilidad vengadora y a veces también —y éste es uno de los caracteres más interesantes de la belleza— el misterio, y, en fin (para tener el valor de confesar hasta qué punto me siento moderno en Estética), la desdicha. Yo no pretendo que la alegría no pueda asociarse a lo bello; lo que digo es que la alegría es uno de sus ornamentos más vulgares; mientras que la melancolía es, por decirlo así, su ilustre compañera, al punto que yo no concibo apenas (¿será mi cerebro un espejo embrujado?) un tipo de belleza en el que no haya *desdicha*... (*Fusées* X).

7. Charles BAUDELAIRE: *Hymnne à la beauté*

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
o beauté? Ton regard, infernal et divin,
verse confusément le bienfait et le crime,
et l'on peut pour cela te comparar au vin.
Tu contient dans tan oeil le couchant et l'aurore;
tu répands des parfums comme un soir orageux;
tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
qui font le héros lâche et l'enfant courageux.

. . . . .

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
o Beauté; monstre énorme, effrayant, ingénu!
si ton oeil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
d'un infini que j'aime et n'ai jamais connu?
De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
qu'importe, si tu rends, —fée aux yeux de velours,
rythme, parfum, lueur, o mon unique reine!—
l'univers moins hideux et les instants moins lourds?

(*Les fleurs du mal* XXI.)

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Capítulo IV

Arte y artesanía

1. EL ARTE COMO «POIESIS»

Comencemos considerando el arte en su significación genérica fundamental. Hay razones que aconsejan este método. En la evolución histórica, «el homo *faber* lleva en hombros al homo *poeta*»[1]. Anaxágoras dijo que «el hombre es el más inteligente de los animales, porque tiene dos manos»[2]. Es un axioma que nos lleva, más allá del pensamiento histórico, hacia la mentalidad del hombre prehistórico. Vino luego Aristóteles para volver del revés ese axioma e imponernos su concepción intelectualista: el hombre trabaja con sus manos porque tiene razón: «El arte es un hábito operativo acompañado de recta razón». Los pensadores helénicos subrayaron el aspecto *intelectual* del arte, en el que vieron implicado un conocimiento de lo universal y necesario; pero no olvidaron el aspecto material y facticio. Desde los estoicos, que consideraron el arte como fabricación de lo concreto contingente[3], y no obstante los impulsos del neoplatonismo hacia la pura contemplación[4], el aspecto *poyético* fue pasando a primer plano. Sin embargo, en cuanto se pretendió, ya muy entrada la era cristiana, conceder sus derechos de nobleza a las artes creadoras se sintió la necesidad de subrayar su vertiente espiritual y atenuar sus facetas ejecutivas y manuales. Este proceso de espiritualización que caracterizó el Renacimiento («la pittura è cosa mentale») culminó en el Romanticismo y ha tenido sus últimos representantes en algunos filósofos de nuestro tiempo.

---

1 J. MARITAIN, *L'intuition créatrice,* p. 41.

2 Cit. por ARISTÓTELES, *De part. anim.* 687a7.

3 Cicerón cita a Zenón: «Artis maxime est propium creare et gignere» (*De nat. dor.* II 22). Quintiliano, a Cleantes: «Ars est potestas via, id est, ordine efficiens» (*Inst.* II 17,41).

4 Bergson cita una frase significativa de Plotino: «Toute action —disait il— (et il ajoutait même «toute fabrication») est un affaiblissement de la contemplation» (*La pensée et le mouvant* p. 153).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Bergson caracteriza al artista como un «detaché» de la acción, un hombre que tiene una manera particular de *percibir* el mundo y lo real[5]. Es verdad que esta percepción bergsoniana es especialmente dinámica; pero el proceso artístico propiamente tal se parece a un proceso de desvelamiento. El gran artista abandona el plano en que las cosas aparecen cristalizadas en formas definidas y, sumergiéndose en el flujo interior, regresa con una nueva forma que él intenta fijar. No puede decirse que él la ha creado, sino que la ha descubierto[6]. Bergson no se detiene a reflexionar sobre la manera como el artista transmite su visión y la hace perceptible en una obra; este problema no parece interesarle. La intuición bergsoniana ha sido presentada por algunos como una transposición de la *Einfühlung* fuera del dominio estético, en la teoría del conocimiento[7].

La naturaleza *fáctil, poyética,* de todo arte, esta vinculación esencial con una técnica, vale para el artista lo mismo que para el artesano. El artista no es un inventor sino en cuanto es un «realizador». *Hacer* es tan esencial como imaginar. Por eso no podemos aceptar la teoría de B. Croce, que identifica la intuición pro-conceptual con la expresión artística. Croce acierta cuando señala el error de quienes creen que sienten e intuyen igual que los artistas y que sólo les falta la habilidad técnica de éstos para dar forma a sus intuiciones; acierta cuando afirma que la intuición del artista es algo original, completamente distinto de la representación que se forma el que no tiene genio. Pero también es cierto (contra Croce) que el artista sólo *se expresa* con el pincel o el buril en la mano, y que, si la intuición merece el nombre de *expresión artística,* no puede ser sino una intuición en que interviene el medio sensible[8]. Ignorar la diferencia entre una *intuición* y su *expresión* en una obra de arte es negar el significado de un material específico en la actividad creadora. La forma, sin la cual ninguna intuición tiene validez artística, exige abandonar el dominio interior; su vida en el interior del espíritu no es más que un ensayo, una preparación para su vida en el espacio. Mientras esa forma no aparezca plasmada ante nosotros, nadie, ni el artista mismo, puede tener seguridad de que «ha nacido» la obra. Por muy lúcidos e irresistibles impulsos que el artista experimente, por muy bellos que sean los sueños de su fantasía, mientras no se haya dado la primera pincelada o el primer golpe de cincel, mientras no se haya escrito la primera línea, no es prudente —escribe E. Souriau— afirmar que la obra existe, que ya «está ahí»[9]. Y habría que añadir: «Mientras no se haya dado la primera pincelada... y la última, el primer golpe de cincel... y el último». En determinados casos en que la simplicidad de la obra a realizar y

[5] Cf. *infra* pp. 369ss.

[6] T. E. Hulme, *Bergson's Theory of Art,* en *Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art* (London 1954) p. 149.

[7] G. Morpurgo-Tagliabue, o.c., p. 12.

[8] Cf. *supra* p. 178-179.

[9] *La correspondance des arts* p. 47.

la naturaleza especial del medio expresivo permiten que la necesaria manipulación del material puede efectuarse *imaginativamente,* podrá decirse que la obra está hecha antes de que sea sensiblemente percibida. Pero, aun en esos casos, no se trata de la intuición pura de Croce, sino de una visión lograda en la «materia imaginada». Como bien observa H. Focillon, «antes de separarse del pensamiento y de entrar en la extensión de la materia y de la técnica, puede decirse que la forma es ya extensión, materia y técnica», porque «así como cada materia tiene su vocación formal, así cada forma tiene su vocación material ya esbozada en la vida interior»[10].

Los testimonios más directos y explícitos de los artistas exponiendo sencillamente y sin prejuicios su «manera de hacer» contradicen esa teoría que ve en la creación artística una especie de copia de una imagen formada en el ámbito interior del artista. La obra no produce, sino que *desarrolla* una imagen a partir de un esquema dinámico y plurivalente (como veremos más tarde), poco a poco, a medida que la obra comienza a precisarse, se esboza un orden en el alma del artista; un orden que en él mismo deviene conocimiento, intuición, y en la obra pasa a ser *forma*. El pintor sólo ve fantasmas cuando no tiene los pinceles en la mano. «No basta mirar a las nubes gritando: «¡Qué diosa estoy viendo!» —escribe en su *Diario* F. Hebbel—. Eso no basta para realizar la diosa sobre la tela. Ni siquiera es verdad que el que dice eso vea la diosa. La conquista pintándola, y él no tomaría los pinceles si ella se le hubiera mostrado plenamente»[11]. El novelista va descubriendo el alma de sus personajes al paso que los va describiendo, de tal manera que a veces, con extraña rebeldía, le obligan al autor a marchar por derroteros imprevistos El músico que busca sus temas es llevado por el sonido a nuevas melodías; con una mano en el teclado y la otra en el papel se han escrito las grandes partituras. «Uno de estos días habré acabado la primera escena —escribe Wagner a su amigo Liszt a propósito de la *Walkiria*—. Extraña cosa: sólo *componiendo* veo la esencia y el fondo de mi poema. Por todas partes descubro secretos que me habían sido ocultos. Y también de esta manera resulta todo más fuerte y más sólido»[12], Es verdad que hay casos excepcionales, que, por lo mismo, pueden considerarse como milagrosos. También es verdad que algunos artistas hablan de esa imagen como concebida y poseída ya en su espíritu. Pero lo normal es que esa imagen interior, antes del contacto con la materia, sólo sea un esquema que sugiere el movimiento general y la idea de conjunto, como dice Rodin[13], o que, si es completa y definitiva, no sea sino el resultado de una larga labor de esbozos.

Hay, pues, en el arte un aspecto técnico, operatorio, que le es esencial. «El artista pierde su tiempo si se pone a buscar, entre las simples posibilidades, cual será la más bella. Nada de lo posible es bello. Sólo lo *real* es bello. Haced, pues,

---

[10] *Vie des formes* 6.ª ed. (París, PUF, 1970) p. 72.
[11] *Tagebücher* X 173. Cit. por H. Delacroix, *Pychologie de l'art* p. 157.
[12] Wagner-Liszt, *Correspondencia* (Madrid 1947) p. 114.
[13] Cit. por H. Delacroix, o.c., p. 159.

y juzgad luego. Tal es la primera condición de todo arte». Este pensamiento de Alain, que hacemos nuestro, se completa a renglón seguido: «Toda meditación sin objeto real es necesariamente estéril. Piensa tu obra, ciertamente; pero no se piensa sino lo que *es;* haz, pues, tu obra»[14], No obstante su concepción del artista como un hombre desprendido de las realidades materiales, Bergson viene a coincidir con nuestra tesis cuando explica la ilusión, tan generalizada, de imaginar *lo posible* como una preexistencia y cuando concibe lo posible como el espejismo del presente en el pasado. Se podrá, desde la metafísica, discutirle la verdad de esta visión de la estructura de lo posible. Lo evidente es que, una vez admitida esta concepción «existencialista», la mejor confirmación de ella la encuentra en el arte: en arte sólo es posible lo que se hace[15].

2. ARTES ÚTILES Y BELLAS ARTES

La tradición de la filosofía occidental formó un concepto genérico de *arte,* derivado de nociones aristotélicas y escolásticas: el de la *ars* latina, correspondiente a la τέχνη griega. Los griegos designaban indiferentemente con este término lo mismo el oficio del carpintero, del constructor, del tejedor o del alfarero que la profesión del flautista, del tañedor de lira, del pintor, del poeta o del retórico. Todas coincidían en ser primariamente actividades profesionales, formas de una destreza adquirida con la práctica. En cuanto «hábitos operativos», todas esas «artes» eran exactamente iguales.

Pronto apareció una diferenciación en dos grandes especies. Platón, hacia el fin de su vida, oponía las artes representativas o lúdicas a las artes prácticas o serias (*Leyes* 889); las artes destinadas al placer solamente —προς τὰς ἡδονὰς—, es decir, las artes plásticas y decorativas y la música, a las artes útiles a la cultura material o espiritual (*Pol*. 287). Los estoicos Panecio y Posidonio mantuvieron y desarrollaron esta división[16], que en la civilización latina quedó consagrada con los nombres de artes *liberales* y artes *serviles,* según un criterio que sólo podía justificar la diferenciación social que existía en las comunidades políticas de entonces. Las artes eran *serviles* o *liberales* según exigieran o no el trabajo corporal, o, mejor, según la obra a realizar fuera un efecto producido en la materia o una pura construcción espiritual que permanece en el alma. La escultura y la pintura eran artes *serviles*[17]; la música era *liberal,* al lado de la aritmética y la lógica. Según este principio, la expre-

[14] *Système des beaux-arts* (París 1920) pp. 33-34. Cf. más textos en p. 378.

[15] O.c., p. 113: «Toutes ces considérations s'imposent quand il s'agit d'une oeuvre d'art. Je crois qu'on finira par trouver evident que l'artiste crée du possible en même temps que du réel quand il exécute son oeuvre».

[16] Cf. E. DE BRUYNE, *Historia de la estética* I pp. 202-203.

[17] Así pensaba, por ejemplo, Séneca (*Epist*. 88,18): «Non enim adducor ut in numerum liberalium artium pictores recipiam, non magis quam statuarios aut marmorarios aut caeteros luxuriae ministros».

sión externa, oral o instrumental; la ejecución, que hace pasar a la materia las construcciones acabadas en el espíritu, no era más que una consecuencia extrínseca, un simple medio. Quintiliano, inspirado en Aristóteles, distinguió las artes *teoréticas, prácticas* y *poéticas*[18]; estas últimas tenían como resultado un *opus* sensible (como la pintura). La división entre artes *liberales* y artes *serviles,* que pasaría a la Edad Media, aparece especialmente elaborada en los escritos de Galeno (131-201): a las artes *mentales y nobles* opone las *artesanas, manuales*[19]. El aspecto autoexpresivo del arte creador, y particularmente el valor *hedonístico* que podían tener algunas artes liberales, apenas fue tenido en cuenta en la antigüedad; sin duda, aquellos hombres adivinaban que no debía considerarse como *esencial lo* que era más bien un *efecto*[20].

En el Medievo cristiano, la denominación de artes *liberales* se aplicó a actividades técnicas que no siempre coincidieron con las así llamadas en la antigüedad; pero el criterio discriminador era parecido; eran artes aristocráticas, propias de hombres libres e instruidos, e implicaban un ejercicio mental más que manual; tendían a cultivar el espíritu[21], y entre ellas se contaban la *poesía* y la *música*[22]. En un rango inferior estaban las *artes mecánicas,* que implicaban, junto a otras, a las hoy llamadas *artes plásticas*.

En el siglo XIV, Filippo Villani, en un libro sobre los artistas del pasado (1381-1382), es quizá el primero en pretender la superioridad de los pintores sobre los maestros de las *artes liberales*[23], como lo harán en seguida los artistas del Renacimiento, especialmente Leonardo. En el *De pittura,* de Alberti[24], se relaciona estrechamente la *belleza* con las artes plásticas. Pero fueron los tratadistas del manierismo (Federico Zuccaro, Lomazzo, etc.) los primeros en hablar de las «belle arti» a fines del siglo XVI y principios del XVII. Simultáneamente, en la división tripartita de las facultades humanas establecida por F. Bacon (inspirada en Huarte de San Juan), la poesía se consideraba actividad de la *imaginación,* mientras que a la *razón* correspondían las artes que él llamaba artes *voluptariae,* preferentemente la pintura y la música. Bacon esboza una clasificación más minuciosa sobre la base del sentido solicitado, valorando sobre todo a las artes que afectan a los sentidos «más castos y cog-

---

18 *Inst. or.* II 18.

19 *Opera omnia* (Hildesheim 1964) 20 vols., vol.1 p. 38.

20 Incluso algunos teorizantes más racionalistas miraban con menosprecio ese valor hedonista: «Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem», escribió Quintiliano (*Ins. or.* IX 4).

21 La *lógica,* según Santo Tomás, era arte «per quamdam similitudinem», porque enseñaba a «fabricar» silogismos, era un arte *liberal* «ad differentiam illarum artium quae ordinantur ad opera per corpus exercita, quae sunt quodammodo *serviles,* in quantum corpus serviliter subditur animae» (1-2 q.57 a.3).

22 La formación universitaria incluía el *trivium* (gramática, retórica, dialéctica) y el *quadrivium* (aritmética, música, geometría, astronomía), como camino para el estudio de la física, la teología o las leyes.

23 Cf. L. VENTURI, *Histoire de la critique d'art* (París 1969) p. 74.

24 Cf. *supra* p. 73.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

noscitivos», aunque, en general, mostrando desconfianza por las artes orientadas al placer, como actividades más propias de épocas de decadencia[25].

En los siglos XVII y XVIII se atribuye a las artes creadoras un carácter menos social y menos moralizador y más hedonista que antes. Sin embargo, durante todo el siglo XVII la conciencia de la finalidad hedonista del arte era algo «vergonzante», y los teóricos que querían salvar su prestigio no se resolvían a desvincularlo de la ciencia y de la moral. La relación de tales artes con la belleza, propagada desde el siglo XV, hizo que se las llamara definitivamente *bellas artes*. Actualmente es muy frecuente designarlas con el nombre genérico de *arte*.

3. TÉCNICA ARTESANA Y ARTE CON MAYÚSCULA

Ráfagas de antirromanticismo, que soplan periódicamente en la historia de la sensibilidad, y especialmente en esta era industrial y tecnológica, en que se ha borrado todo vestigio de la vieja clasificación entre artes *liberales* y artes *serviles,* han llevado a muchos teóricos y artistas de los últimos ochenta años a valorar de nuevo el proceso técnico, a insistir casi únicamente en el aspecto artesanal de la faena poética. Valéry hablaba del «plaisir de faire»[26], y concebía la poesía como un aparejamiento de palabras complejas, de «bloques irregulares». Alain, el maestro de una generación de pensadores, encomiaba la «raison architecte» cuando recomendaba el funcionalismo de una arquitectura cuyos autores sólo pensaban en la «solidité», e insistía, como ya vimos, en que el artífice no inventa sino en cuanto hace y trabaja un material. Strawinsky llamaba a Ravel «el relojero suizo», y aspiraba él mismo al ideal de Tchaikowsky: «Ser un artesano al modo de un zapatero».

Esta atención prestada a la menestralía artesana ha sido, en definitiva, beneficiosa para la pedagogía de algunos jóvenes creadores. Si algo lamentamos hoy, es la falta de «oficio» de algunos grupos juveniles, poseídos más por la ambición y el convencimiento de su genio que por la paciente voluntad de aprender lo que siempre es posible y necesario aprender. Pero a la hora de elaborar una estética filosófica sería un error cerrar los ojos a las fuentes más profundas y misteriosas de la creación artística, a la existencia de energías instintivas y prerracionales que impelen y condicionan el quehacer artístico y dan a las bellas artes una originalidad tan acusada, que uno se resiste a hermanarlas en un tronco común con las llamadas artes útiles. No somos partidarios, sin embargo, de establecer fronteras que sólo existen para la especulación; en la realidad existencial, el artesano es frecuentemente un verdadero artista, y, al contrario, el que se arroga derechos de artista, frecuentemente ni siquiera es un buen artesano. Por otra parte, la calidad artística se da en muchos grados.

---

[25] *De dignitate et augmentu scientiarum* (1605-1633) IV c.2.
[26] *Pièces sur l'art* (París 1934) p. 110.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

A veces, el oro artístico es visible a la primera mirada; pero también hay obras que se presentan como «minerales»; no son obras «preciosas», pero la poesía rebrilla en ellas como el oro empotrado en su ganga[27].

La tensión que el advenimiento del maquinismo produjo entre el arte y la artesanía se ha encauzado y remansado actualmente en lo que llamamos la *estética industrial*. Ahora prevalecen la estandardización y el principio de la función de las formas, conceptos antikantianos. Dejando de lado la belleza «pura», se tomó la belleza *adhaerens* en el extremo en que exclusivamente pretendía cumplir una finalidad, concepto estético que Kant había rechazado en los primeros párrafos de su *Analítica:* el concepto de *perfecto;* pero ahora, según un criterio «económico», siguiendo modelos tomados a la biología y a la evolución. De nuevo, pues, parecen borrarse las fronteras entre lo *bello* y lo *útil*. Souriau rechaza el concepto de pura funcionalidad práctica y técnica, reduciendo todo a la necesidad de crear formas perfectas, acabadas; a una especie de *skeuología* o *skeupoiética* (como él la llama); y, una vez admitida esta concepción del arte creador, nada se presta más a ser su modelo como el dibujo industrial.

Prescindiendo de esta división entre formas que respondan a una *utilidad* y formas que busquen una *perfección* en sí mismas, añadamos por nuestra cuenta que lo que en realidad han hecho los *funcionalistas* de la arquitectura y la decoración rebasa lo predicado en sus *slogans*. En las realizaciones de algunos funcionalistas, al menos en varios «jefes de fila», hay siempre un «plus» de poesía, aunque ese «plus» no pueda ser localizado, diferenciado ni precisado materialmente. Los funcionalistas del arte que hablan de la obra artística como de una manufactura o artefacto de palabras, de sonidos, de colores o de piedras, no dicen la verdad *completa*. El contenido espiritual de la intuición creadora, con el sentido poético o melódico que implica, anima su artefacto a despecho de su inquina verbal contra la inspiración[28]

Este es el momento de apelar a la experiencia propia y ajena. Bécquer perfilando sus rimas, Falla anotando los temas del *Amor brujo,* Zuloaga envolviendo en paisaje a sus personajes, se ven empujados por fuerzas cuyo control no está completamente en poder de la «razón artesana»; el sentimiento les posee y mueve sus manos: un sentimiento complejo con el que identifican todo su ser, un sentimiento que sucesivamente pudiera llamarse intuición, gozo, duda, fracaso, deseo, amor, odio, sarcasmo, oración. Comparada esta labor del escritor, del escultor o del músico con la del zapatero, el ebanista o el sastre, que diariamente cumplen su «ración» de trabajo, conforme a un baremo de horas y dinero, al arbitrio del patrón o del cliente, la diferencia esencial salta a la vista. Aplicado indistintamente a todas esas actividades, el término *arte* resulta equívoco. La tradicional clasificación en *bellas* artes y artes *útiles* ha

---

[27] J. Dewey cita el texto de un parte meteorológico, que evidentemente no es poesía, pero que, a su juicio «contiene algo poético» (o.c., pp. 198ss).

[28] J. Maritain, o.c., p. 56.

comportado un concepto genérico de *arte* que sólo se especifica según la naturaleza de la *obra* realizada, pero que da por supuesto que la actividad misma, en cuanto operación humana, es unívocamente idéntica en todas. Tal es la concepción aristotélica, basada en la τέχνη.

En este sentido, Platón puede decirse que vio más hondo que Aristóteles cuando ya desde el comienzo, junto a una concepción *racional* de la música como *techne*[29], sugiere la noción de una fuerza irracional. Al lado del músico *poseedor* de su arte hay el músico poseído, inspirado, sea por las musas, sea por un dios, del que se convierte en portavoz. Esta concepción, ya existente en Demócrito[30], apunta en el *Critón* y, a través del *Ion* y los diálogos de la madurez, llega hasta las *Leyes,* donde la teoría de la *música-encantación* viene a corresponder al tema de la *música-don-divino*[31]. Platón tuvo, además, conciencia de que a los artistas había que agruparlos con los poetas, «porque toda actividad que hace pasar del no-ser al ser es *poesía*»[32], y todas las artes tienen algo de musical y de poético.

Hoy debiéramos rechazar, o no admitir sino con muchas reservas, la concepción aristotélica de *arte*. Para hablar con términos escolásticos, diríamos que el concepto de *hábito operativo racional* aplicado a todas las *artes* no es unívoco, sino análogo. Hay algo que distingue *in radice* la actividad del artífice creador. El artesano posee una virtud operativa; el artista es, en cierto sentido, poseído por ella. La actividad del artesano atiende a una forma mental, pero carece del carácter dinámico de internación que tiene el arte creador. La intuición poética mueve y guía toda la acción del artista. La del artesano o la del obrero industrial carece de tal intuición; su «idea ejemplar» es algo estático, inmutable, ajeno al dinamismo interior del alma creadora, y pudiera concretarse, como ocurre a veces por razones prácticas, en un modelo exterior plasmado en el espacio. En el alma del artista, en cambio, hay un impulso que viene de las honduras del ser, una especie de movimiento musical irreductible a sonidos, «canto absolutamente inaudible al oído y sólo audible para el corazón», que es el primer signo de presencia de la vivencia poética en el interior del alma. En ese primer instante de la emoción, el poeta no ha hallado aún la palabra exacta, el pintor no ha elegido aún su color, el escultor no ha hundido aún su mano en la arcilla; pero todos ellos sienten ya que en su ser más profundo ha surgido una onda irresistible.

Paul Valéry, no obstante su inquebrantable fidelidad a la artesanía de la palabra y su desconfianza de la inspiración («la inspiración es el trabajo»), nos ha dejado un pensamiento excepcionalmente luminoso: «Los dioses, gratuitamente, nos dan un primer verso; a nosotros nos toca modelar el segundo, que debe rimar con el primero y no hacerse indigno de su hermano

---

[29] *Gorg*. 465a: «Yo no llamo arte a una actividad que sea irracional» (ἄλογον).
[30] Cf. *infra* p. 406.
[31] MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'oeuvre de Platon* p. 387.
[32] *Conv.* 205b-c.

sobrenatural»[33]. El mismo Valéry cuenta, a propósito de su *Cimetière Marin* y de su *Jeune Parque,* que en los primeros momentos de su génesis, antes de la elección del tema y antes de toda idea expresable y acabada, su sensibilidad era solicitada por una *forma,* por una «figura rítmica *vacía* o llena de sílabas vanas» que le perseguía, obsesionándole durante algún tiempo[34]. Y Mallarmé confiesa igualmente: «El canto surgió de fuente innata, anterior a todo concepto, de modo tan puro como para reflejar en el exterior mil ritmos de imágenes»[35].

Una vez recibido el regalo de la *inspiración,* se produce en el alma del artista un estado de secreta *conspiración:* los impulsos instintivos van tomando forma de imágenes cada vez más nítidas; las emociones empiezan a exigir un nombre; del ensueño surgen ya rostros, perfiles concretos. Una música cada vez más distinta llena el alma. Todas esas imágenes impulsan a una acción definida y concreta. El ritmo interior constituye así el arranque del ejercicio operatorio.

Esta «manera de hacer» del artista es tan peculiar, tan original, que se resiste a una común clasificación con cualquier destreza técnica. En este «poeta» que es siempre todo artista, el impulso activante viene *de atrás* y *de dentro*. Las «razones de obrar» que tiene el músico son *toto caelo* diversas de las que asisten al herrero o al sastre. Aun en la fase más «carpintera» de la elaboración poética, el artista está siempre asistido por el impulso poético. Hay siempre un cordón nutritivo que lo mantiene desde las profundidades del subconsciente, y durante toda la operación persiste esa «maravillosa confidencia del inconsciente a la conciencia» de que habla Carl Gustav Carus[36]. El artista es, pues, al mismo tiempo e indisolublemente, *artesano* y *vate*. Necesita toda la paciencia, el esfuerzo, la exactitud y demás virtudes de la artesanía; usa de su inteligencia, emprendiendo una y otra vez su tarea, «desplegando la más activa sagacidad para permanecer fiel a su propia pasividad superior, a la indivisible operación inspiradora —la intuición poética y la significación sin palabras—, a la que en ningún momento deja de escuchar»[37].

La verdad del arte está entre Croce y Aristóteles. No es sólo intuición lírica ni sólo sabia técnica. Supone, sin duda, un hábito adquirido; pero también debe verse en él un vigor innato, un instinto; uno de esos instintos que, como pensaba Valéry, impone la noción contradictoria de «hábito hereditario», que no tendría más de *habitual* que de *hereditario*[38].

---

33 *Variété* I (1924) p. 73.

34 *Variété* III (1936) p. 63; *Variété* V (1945) pp. 91ss.

35 Carta a Charles Morice, en Mondor, *Propos sur la poésie* (París 1946) p. 164.

36 Cit. por A. Beguin *L'âme romantique et le rêve* (Marseille 1937) I p. 252.

37 Allen Tate, *On the limits of Poetry* (cf. su análisis de su *Ode to the Confederate Dead*) (New York 1948).

38 *Variété* I p. 258.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

4. PRIMERA APROXIMACIÓN A LA ESENCIA DEL ARTE

La introspección y la experiencia nos enseña, pues, que la etimología de la palabra *arte* nos deja lejos de la realidad que en los últimos siglos designamos normalmente con este término. El análisis fenomenológico nos permite ya esbozar algunos perfiles de esa peculiar *manera de hacer* del artista. Una reflexión detenida sobre los datos empíricos, si no nos va a dar las llaves de ese alcázar, quizá inexpugnable, que es la esencia del arte, nos permitirá al menos contemplarlo más de cerca y describirlo por sus diferentes frentes.

1) Atendiendo a su proceso genético, el arte es una operación vital, inmanente, una liberación de las potencias creativas del hombre. Ella implica una especie de concepción y gestación. Platón atribuía a los *amantes de lo bello* la misión de «engendrar en la belleza». En realidad, el arte no puede engendrar en sentido propio, porque lo producido no participa de la naturaleza misma del «progenitor»; pero quizá pueda hablarse de una «cuasigeneración», porque los gérmenes recibidos en el alma del artista se van nutriendo de las potencias psíquicas, aun preconscientes, del hombre, hasta llegar a exigir el acabamiento de su forma en cierto orden existencial con la intervención de una actividad física que constituye como su alumbramiento.

2) Este carácter «conceptivo» de la aventura artística es lo que determina que el arte, sea también *autoexpresión*. Este «parto» humano que siempre es, en cierto sentido, la obra artística, no puede menos de constituir una estampa del hombre que le da el ser. Aunque la tarea consciente del japonés Hokusai fuera una mera indagación del alma del paisaje mediante un deliberado olvido de sí mismo, sus acuarelas, estampas del alma del paisaje, eran también estampas del alma de Hokusai.

3) En cuanto acción *transeúnte,* es decir, ateniéndonos al *efecto* extrínseco de la operación artística, el arte es una *creación de formas,* una actividad que instaura en el universo de las realidades sensibles una nueva existencia. Antes se decía que el arte tiene la misión de hacer algo *bello*. Ahora se juzga más exacto decir que trata simplemente de *hacer* algo, aunque quizá haya que añadir que la belleza consiste precisamente en la *epifanía* de esa nueva forma, de ese nuevo ser.

4) Por su referencia al mundo de los seres reales, el arte se presenta como un medio de conocimiento. El genio artístico es un vidente que ha penetrado el secreto de las cosas. Su intuición del mundo y de la vida hace de él «un espía de la divinidad», como decía Shakespeare[39]; su misión será comunicar a los hombres ese maravilloso secreto. Sin duda, de la naturaleza y de la historia es de donde el artista recibe los estímulos y las semillas de su acción. Pero una concepción de la operación artística como mera *imitación* de las formas naturales la reduciría a mera operación mecánica. El carácter cuasigenerativo de

[39] *El rey Lear* V 3: «Take upon's the mystery of things, as if we were God's spies».

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

la creación artística es inconciliable con un ejercicio mimético, reglado desde fuera por un ejemplar ajeno a la vida anímica del artista.

Cada una de estas cuatro facetas que el arte ofrece a una ingenua observación fenomenológica exige de nosotros una detenida reflexión. Empecemos por analizar el último de estos aspectos con el fin de desbaratar, ya desde el umbral, un prejuicio afincado en la sensibilidad del hombre occidental, educado en el realismo racionalista: la persuasión de que el arte consiste en la imitación.

T E X T O S

1. Luigi Pirandello: *La ejecución es la concepción misma*

Para mí, en arte, lo que Croce llama actividad teorética es menos que nada si el hecho estético no está integrado por la actividad práctica que ha llegado a ser una misma cosa con él; ni tampoco los medios comunicativos de la representación estética (palabras, sonidos musicales, colores, etc.) y la técnica tienen una relación extrínseca con el hecho estético interior, sino que, al contrario son, en arte, el hecho estético mismo, y no sólo un hecho estético, sino este o aquel hecho estético. Para mí la técnica, en suma, es la misma actividad espiritual, que poco a poco se libera en movimientos que la traducen en un lenguaje de apariencias; la técnica es el libre, espontáneo e inmediato movimiento de la forma. Desde el espíritu del pintor, el cuadro desciende a los dedos de éste, los mueve y no cesa de actuar hasta que se ha reflejado en la tela.

La ejecución, en suma, es la concepción misma, viva y actual. A la inspiración del artista no sucede el trabajo en frío del artesano. Se trata de crear una realidad que, al igual que la imagen misma que vive en el espíritu del artista sea a un tiempo material y espiritual; una apariencia que sea la imagen, pero hecha sensible. Ahora bien, esto no podría acaecer si la imagen misma no tendiera espontáneamente a transformarse en el movimiento que debe efectuarse La actividad práctica, la técnica, el trabajo, deben ser espontáneos y casi inconscientes. La ciencia adquirida no puede ser utilizada por medio de la reflexión; la técnica tiene que haber llegado a ser casi un instinto en el artista. Y la primera condición del artista verdadero es precisamente crear en sí este instinto móvil y seguro, esta especie de fatalidad que, bajo la acción del deseo, haga corresponder a la imagen el movimiento que la exprese, apropiarse el lenguaje técnico del arte hasta hablarlo naturalmente *(Ilustradores, actores y traductores:* Nuova Antologia, 1908).

2. Alain: *No se inventa sino trabajando*

Siendo evidente que la inspiración no forma nada sin materia, el artista debe tener, en el origen de las artes y siempre, un primer objeto o una primera imposición de hecho, sobre lo cual ejercita primero su percepción, como es el emplazamiento y las piedras para el arquitecto, un bloque de mármol para el escultor, un grito para el músico, una tesis para el orador, una idea para el escritor, y para todos ciertas

costumbres aceptadas previamente. Con lo cual el artista se encuentra definido de manera muy distinta que según la fantasía. Porque todo artista es percipiente y activo, en eso siempre es artesano. Más atento al objeto que a sus propias pasiones, quiero decir, impaciente, sobre todo, en relación con el ensueño ocioso; este rasgo es común a los artistas y los hace pasar por difíciles. Por lo demás, tantas obras intentadas ingenuamente según la idea o imagen que uno cree hacerse de ellas, y fallidas precisamente por eso, explican que con demasiada frecuencia se juzga del artista poderoso que apenas habla según lo que dice el artista ambicioso y descarriado, que, por el contrario, habla demasiado. Pero, si volvemos a los principios ya expuestos, dejaremos de pensar que un objeto bello haya sido creado nunca fuera de la acción. Así, la meditación del artista es más bien observación que ensueño, y aún mejor, observación de lo que él ha hecho, como fuente y regla de lo que va a hacer. En pocas palabras, la ley suprema de la invención humana es que no se inventa sino trabajando. Artesano ante todo. Desde el momento en que el inflexible orden material nos ofrece apoyo, entonces se muestra la libertad; pero desde que queremos seguir la fantasía, quiero decir, el orden de los humores del cuerpo humano, la esclavitud nos encadena, y nuestras invenciones son entonces mecánicas en la forma, con frecuencia estúpidas, rara vez emotivas; en todo caso, sin nada de bueno ni de bello. Desde que un hombre se entrega a la inspiración, quiero decir a su propia naturaleza, creo que sólo la resistencia de la materia puede preservarle de la improvisación vacía y de la inestabilidad de espíritu. Por medio de esa huella de nuestras acciones, imborrable, aprendemos la prudencia; pero por ese testigo fiel del menor esbozo aprendemos también la confianza...

Todas las veces que la idea precede y regula la ejecución es trabajo industrial (no creador). Y aún ocurre que frecuentemente la obra, aun en la industria, endereza la idea en el sentido de que el artesano encuentra más de lo que había pensado desde que se pone a hacer ensayos; en eso tiene chispazos de artista. Es verdad que la representación de una idea en una cosa, quiero decir incluso de una idea muy definida, como el dibujo de una casa, es una obra mecánica solamente, en el sentido de que una máquina bien regulada haría la obra a mil ejemplares. Pensemos ahora en el trabajo del pintor retratista; es claro que él no puede tener el proyecto de todos los colores que va a emplear en la obra que comienza; la idea le viene a medida que hace; en rigor, habría que decir que la idea le viene después, como al espectador, y que, él es también un espectador de su obra mientras está naciendo. Y ahí está lo propio del artista. Es preciso que el genio tenga la gracia por naturaleza y se asombre él mismo. Un bello verso no se le piensa primero, para hacerlo después; sino que se le aparece hermoso al poeta, y la estatua hermosa va mostrándose hermosa al escultor a medida que la hace; y el retrato va naciendo bajo las pinceladas. La música es aquí el mejor testigo, porque en ella no hay diferencia entre imaginar y hacer; si pienso, es necesario que cante. Lo cual no excluye ciertamente que se forme la idea de cantar para la memoria de un héroe, o para unas bodas, para celebrar los bosques, las cosechas o el mar; pero esa idea es común al músico mediocre y al verdadero músico, como la fábula de Don Juan es común a Molière y a otros, como Esopo es el modelo de tantos fabulistas, como un modelo a pintar es modelo. El genio sólo se conoce en la obra pintada, escrita o cantada. Así, la regla de la belleza no aparece más que en la obra, y en ella queda cogida, de suerte que ella no puede servir nunca, de ninguna de las maneras, para hacer otra obra *(Système des beaux-arts,* c.7: *De la matière).*

3. Paul VALÉRY: *Artesanía intelectual*

Entre las obras del espíritu el uso ha creado una categoría especial con las obras de arte. No es fácil precisar este término, si es que es necesario precisarlo. Ante todo, yo no distingo, en la *producción* de las obras, nada que me fuerce netamente a crear una categoría con la obra de arte. Lo que encuentro un poco, en todas las producciones del espíritu, es atención, tanteos, claridad inesperada, noches oscuras, improvisaciones y ensayos o reiteraciones urgentes. Hay, en todos los hogares del espíritu, fuego y cenizas; la prudencia y la imprudencia; el método y su contrario; el azar bajo mil formas. Artistas, sabios, todos se identifican en lo minucioso de esta vida extraña del pensamiento. Puede decirse que en cada instante la diferencia funcional de los espíritus en actividad es indiscernible. Pero, si se mira bien a los efectos de las obras hechas, se descubre en unos una particularidad que los agrupa y que los opone a todos los otros. Tal obra que hemos puesto aparte se divide en partes enteras, cada una de las cuales comporta algo con que crear un deseo y con que satisfacerlo. La obra nos ofrece en cada una de sus partes, a la vez, el *alimento* y el *aperitivo*. Ella despierta continuamente en nosotros una sed y una fuente. En recompensa de lo que le cedemos de nuestra libertad, ella nos da el amor de la cautividad que nos impone y el sentimiento de una especie deliciosa de conocimiento inmediato; y todo esto haciendo el gasto, con mucho gusto por nuestra parte, de nuestra propia energía, que ella excita de una manera tan conforme al rendimiento más favorable de nuestros recursos orgánicos, que la misma sensación del esfuerzo resulta embriagadora y que nos sentimos poseedores para ser magníficamente poseídos. Entonces, cuanto más nos entregamos, más queremos entregar, creyendo al mismo tiempo recibir. La ilusión de actuar, de expresar, de descubrir, de comprender, de resolver, de vencer, es la que nos anima (*Cours de Poétique,* en *Variété* V).

4. STRAWINSKY: *«Homo faber»*

El hecho mismo de escribir mi obra, de meter, como se dice, la mano en la masa, es inseparable para mí del placer de la creación. Por lo que a mí toca, yo no puedo separar el esfuerzo espiritual del esfuerzo psicológico y del esfuerzo físico; ellos se presentan a mí en el mismo plano, sin jerarquía alguna.

La palabra *artista,* que, en el sentido en que se la entiende generalmente hoy, confiere al que lo porta el más alto prestigio intelectual, el privilegio de pasar por un puro *espíritu,* ese término orgulloso es, a mis ojos, completamente inseparable de la condición del *homo faber*. Este es el lugar para recordar que en el dominio que nos concierne, si es verdad que somos *intelectuales,* nuestro oficio no es el de cogitar, sino el de operar... La idea de la obra a hacer está en mi tan ligada a la idea del trabajo compositivo y del placer que él nos procura por sí mismo, que si, por un imposible, me vinieran trayendo mi obra totalmente acabada, me sentiría avergonzado y aturdido como de una mistificación *(Poétique musicale*. Cf. también lo referente al proceso creador; cf. pp. 456-457).

5. Pablo PICASSO: *No perderse en lucubraciones*

En mi opinión, buscar no significa nada en pintura. Todo consiste en hallar... Cuando pinto, mi propósito es mostrar lo que he hallado y no lo que estoy buscando.

En arte, las intenciones no bastan, y, como suele decirse en español, «obras son amores y no buenas razones».

La idea de búsqueda ha extraviado muchas veces la pintura y ha hecho perderse al artista en lucubraciones mentales (R. GOLDWATER-M. TREVES, *El arte visto por los artistas*).

6. J. MIRÓ: *Las formas toman realidad conforme trabajo*

Hoy lo que más me interesa son los materiales con que trabajo. Con frecuencia me proporcionan ellos el choque que me sugiere las formas, como los desconchones de una pared sugerían formas a Leonardo. Comienzo un lienzo sin pensar en lo que va a convertirse. Después que el primer fuego se ha apagado, lo dejo aparte. No lo miro durante meses. Después lo vuelvo a tomar y lo trabajo fríamente, como un artesano, guiado estrictamente por reglas de composición, ya enfriado el primer efecto de la sugestión. Las formas van tomando realidad conforme trabajo. En otras palabras, más que ponerme a pintar algo, empiezo pintando, y, conforme pinto, el cuadro empieza a afirmarse o a sugerirse bajo mi pincel. La forma se convierte en el signo de una mujer o de un pájaro según estoy trabajando. A veces, una mancha de mi pincel al limpiarlo, una grieta del lienzo, una mancha en la paleta, pueden sugerirme el principio de un cuadro. La segunda etapa, sin embargo, va cuidadosamente calculada. La primera es libre, inconsciente, pero después el cuadro es totalmente controlado de acuerdo con ese deseo de trabajo disciplinado que yo he sentido desde el comienzo (JAMES JOHNSON SWEENEY, *Miró:* Art News Annual 23 [1954] p. 187).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Capítulo V

El arte y la realidad

1. TEORÍA DEL ARTE COMO IMITACIÓN

La teoría del arte como *imitación* es antiquísima. La manera más eficaz de comprender el sentido que hoy tienen los términos que empleamos para referirnos a esta concepción del arte es examinarla históricamente, observando los matices semánticos que ha ido tomando en el curso de los siglos[1].

En los *Recuerdos socráticos,* de Jenofonte, vemos a Sócrates visitando el estudio del pintor Parrasio y de Clitón, quienes aceptan el criterio de la imitación: «Pintar y esculpir es imitar los seres de la naturaleza»[2]. Pero Sócrates observa que no se trata de copiar servilmente, sino de seleccionar lo más hermoso y componer una imagen superior a la realidad individual. Si el modelo es un cuerpo vivo, el de un atleta por ejemplo, el fin del arte imitativo es entonces expresar, a través de las formas corporales, las emociones y la vida.

Platón considera también el arte como *mímesis,* pero en el sentido de que encarna en forma sensible ideas espirituales[3]. Por eso lo desprecia en la *República* y en las *Leyes;* porque, imitando la realidad sensible, que es, a su vez, imitación de la idea ejemplar, el pintor se aleja en tres grados de la verdad[4]. El arte no debe guiarse por el placer del vulgo, sino por el juicio del que conoce el *objeto* que se imita, conocedor de los *números* y *medidas* que constituyen los seres creados[5]. Platón ve el peligro del influjo irracional del arte, y quiere evitarlo situándolo en un plano de pura visión intelectual.

---

1 Sobre la *mímesis,* además de las obras citadas en las pp. 16 y 17, cf. GÖRAN SORBOM, *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary* (Uppsala 1966); J. BOYD, *The Function of Mimesis and its Decline* (Harvard Un. Pr., 1968).

2 L.3 c.10 (ed. García Bacca) p. 227.

3 *Rep*. III 401.

4 *Sof*. 233a-236d, 266d hasta el fin.

5 *Leyes* II 668-669.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Sensible a la belleza de las formas geométricas y abstractos[6], se opone al arte «moderno», que tendía entonces a provocar la *ilusión;* censura a los que buscan las *apariencias* bellas menospreciando la *verdad*[7] y condena a Zeuxis y Parrasio, que se opusieron a Polignoto introduciendo los σκιαγράμματα, es decir, la pintura de sombras o de modelado, pintura que, vista a distancia, era ilusionista[8]. Preferible era el arte hierático, como el egipcio, un arte obediente a las *medidas* y no preocupado de la ilusión[9].

Aristóteles sostuvo también el principio de la *mímesis:* el arte imita la actividad de la naturaleza en el sentido de que la *prolonga* o la *completa*[10]. Vivimos hoy en una civilización hastiada de imágenes (revistas ilustradas, cine, televisión), y no es fácil darse cuenta del asombro cuasirreligioso que debió de producir la reproducción iconográfica en una cultura relativamente primitiva, y, consecuentemente, su inmediata relación con prácticas mágicas. Es natural que, en la época de la filosofía clásica, la *mímesis* conservara todavía mucho de su maravilloso prestigio[11]. Varios siglos después, decía Filóstrato que la pintura era una invención de los dioses. En todo caso, cualquiera que sea la razón por la que el genio de Aristóteles, al hablar de las artes, pensara en la *mímesis* (término inadecuado para nosotros)[12] y notara el placer que ella provoca[13], hay que guardarse de interpretarla como copia de las apariencias sensibles[14], puesto que el mismo término lo aplica a la música y a la danza, que con figuras rítmicas «imita» los caracteres del hombre, sus acciones y pasiones[15]. También la tragedia es imitación; pero no porque imite una cosa particular y contingente, sino porque crea una especie de imagen (εἰκός) de lo que es necesario: no presenta lo que ocurrió, sino lo que tenía que ocurrir. Como observa Menéndez Pelayo, si Aristóteles hubiera entendido el arte como imitación mecánica y servil, no habría dicho que «la poesía es más filosófica que

---

[6] *Fil.* 51c.

[7] *Rep.* I 598a-b.601b-c.

[8] *Sof.* 234b.

[9] *Rep.* X 596-602.

[10] *Pol.* VII 17,1357a; *Fís.* II 199a.

[11] «Para quien no se ha encallecido con el contacto común de representaciones pictóricas, hay todavía algo de milagroso en el poder de una cosa contraída, plana, uniforme, para describir el universo amplio y diversificado de las cosas inanimadas; por esta razón es posible que *arte,* popularmente, tienda aún a denotar la pintura, y *artista* al que pinta» (J. DEWEY, *El arte como experiencia* p. 175).

[12] Torpe lo llama Saintsbury en su *History of Cristicism* p. 37.

[13] «Junto a ese placer proveniente de reconocer que *éste es aquél,* puede darse otro (en aquellos que no conocen el modelo imitado), proveniente de la ejecución, del color o de alguna razón de ese género» (*Poet.* IV 1440).

[14] «Si tratta dell'interna cooperazione del soggetto, del suo addattarsi all'oggetto e convivere con esso, e perciò in Aristotele la musica come rappresentazione di caratteri determinati, in quanto essa corrispondeva all'ethos degli antichi toni, rientra assolutamente e in alto grado nel concetto della *mimesis*» (J. SCHLOSSER, oc., p. 62).

[15] *Poet.* I 1447a; *Probl.* 38.

la historia»[16], ante el modelo, lo que el artista imita es «lo universal y necesario», «la idea y el tipo»[17].

En la tradición helenística se mantiene la *imitación* como rasgo fundamental de la actividad artística, pero la reflexión va haciendo más explícito el sentido que hay que dar a los textos aristotélicos y los derechos que hay que reconocer a la fantasía. Según los estoicos, el hombre ha sido creado como la obra de arte más elevada, con el fin más noble: «contemplar el mundo e imitarlo en su actividad»[18]. Cicerón habla varias veces de la *invención* como cualidad necesaria al artista. Para Horacio, la poesía es también imitación, pero por encima está la libertad imaginativa del poeta[19]. Plinio, lo mismo que Séneca[20] afirma el principio general de la imitación; pero entre los artistas distingue a los que atienden más a la *belleza* que a la *naturaleza*[21]. Quintiliano encuentra al escultor Demetrio reprensible por haber amado más la imitación que la belleza[22]. Filóstrato el Viejo, esforzándose en mostrar los valores descriptivos y expresivos de las artes plásticas, habla sobre la imitación, pero también de la fantasía, o, si se quiere pensar como Croce[23], la *fantasía* de Filóstrato se identifica con la *mímesis* aristotélica bien entendida, es decir, como imitación no de las cosas reales, sino principalmente de las posibles. Fidias y Praxíteles, dice con humor Filóstrato, no necesitaron subir al cielo para ver a los dioses; fue la fantasía la que les inspiró[24]. Más acertadamente dirá Plutarco que el artista imita el «arte de la naturaleza»[25]. Plotino, al argüir que el arte no debe despreciarse por ser *imitación,* da una explicación que estaba ya implícita en el pensamiento de sus predecesores, y que para nosotros puede ser una prueba de que la concebían como una creación *simbólica* más que como estricta *imitación,* ya que «las artes no imitan simplemente lo visible, sino que se remontan a las razones eternas de las que procede la naturaleza» y, además, crean mucho de su propio fondo cuando falta algo para la perfección[26].

Dentro de la tradición cristiana, San Agustín, que con mentalidad platónica aceptaba la *imitación* en el arte, opina que no se le puede reducir a ella[27], y afirma los derechos de la fantasía, justificando lo que llamamos la «mentira

---

[16] *Poet*. 1451b.

[17] Maritain interpreta *a su manera* los textos de la poética: «Lo que se imita... es la secreta realidad transparente a través de las naturales apariencias».

[18] *De nat. deor.* II 14.

[19] *Ars poet*. 9-10.

[20] *Epist*. 65: «Omnis ars naturae imitatio est».

[21] *Hist. nat*. XXXIV 19.

[22] *Inst. or.* XII 10: «Nimius in veritate reprehenditur et fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior».

[23] *Estética* p. 204.

[24] *Apoll. vita* VI 10. Cf. también la nota erudita de Menéndez Pelayo, o.c., I p. 86.

[25] *De sol. an*. 20,974a (Bibl. Teubn.); *Moralia* VI, ed 1895.

[26] *En*. V 8,1.

[27] *De mus*. I 4 (PL 32,1086): «Ego multas artes imitatione constare dixi, non ipsam imitationem artem vocavi».

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

del arte»[28]. Boecio mantiene la misma concepción de la *mímesis* como una «investigación» de la naturaleza[29]. Durante los siglos oscuros, la teoría de la *ornamentación (venustas),* con hondas raíces en los pueblos germánicos, se impuso sobre la teoría de la *imitación*; en todos los comentarios de obras artísticas, la *luz,* el *oro,* la *plata* y *piedras preciosas* son símbolos del valor artístico. Todavía en el siglo XIII, Witelo afirma que «las cosas *artificiales* son más bellas que las naturales», de acuerdo con Plotino y con Isidoro más que con la teoría clásica de la *mímesis*[30].

Los grandes pensadores de la escolástica hicieron una recta aplicación de los principios de Platón y Aristóteles. En la escuela de Chartres, con Juan de Salisbury[31], lo mismo que en la escuela parisiense de San Víctor[32], se enseña que la naturaleza es la gran *maestra* de todas las artes y que es necesario que el artista «*siga* a la naturaleza» y aún la supere en eficacia práctica. Entre los grandes maestros del siglo siguiente, el concepto de *arte-imitación* queda definitivamente explicitado con la luminosa fórmula tomista: «El arte imita a la naturaleza *en su operación»*[33]. Lo que el arte debe imitar no es la forma aparencial de la naturaleza, sino la manera como ella actúa originando esas formas. No mucho más tarde, el autor de la *Divina comedia* halla la fórmula poética más conforme a los principios escolásticos:

> «Que vuestro arte siga a la naturaleza *como el alumno a su maestro,* y de esta manera vendrá a ser como el nieto de Dios»[34].

Pero el principio de la *mímesis* iba a ser mal interpretado a partir de la época en que el arte de Occidente se encauzó en un realismo intelectualista gracias al genio de Giotto. Las teorías que empezaron a imponerse en la Baja Edad Media y al principio del Renacimiento consagraron el malentendido de la *mímesis*. Frente a los triviales postulados de un Cennino Cennini («por encima de todo, dibujar copiando la naturaleza»)[35] León B. Alberti, probablemente mejor nutrido de fuentes griegas, compara el afán que se toma la naturaleza por realizar cosas bellas con el afán creador del artista[36] y aunque

---

28 *Sol*. II 15-29: PL 32,89.

29 *In Topica Cic*. *Comment*. VI (PL 64,1155): «Ars facultatem imitata naturae, viam quandam rationemque reperit, qua id effici facilius ac melius possit... Cum igitur totius operis haec sit intentio, ut argumenta quae confusa et veluti claustra natura suppeditat, artificialiter vestigentur»...

30 L. VENTURI, o.c. pp. 64ss.

31 *Metal*. I 17 (PL 199,847): «Ut artis opifex sequatur naturam».

32 *Didasc*. I 12: PL 176,750.

33 1 q.117 a.1.

34 *Inf*. XI 103-105.

35 *Trattato della Pittura* (c. 1390). No obstante, Cennini afirma la necesidad de la imaginación; pero es necesario que lo que imagina parezca realidad. Según L. Venturi, en Cennini hay conciencia del paralelismo entre verdad artística y verdad natural o empírica (o.c., p. 76).

36 *De Pittura libri II*.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

añade: «¿Qué es pintar sino tener un espejo ante el modelo?», su temperamento de arquitecto, enamorado de la *concinnitas,* interpreta la *mímesis* como una recreación de organismos, siguiendo el procedimiento natural. Leonardo, no obstante dejar abierta una puerta a la fantasía y casi al ensueño en sus famosos textos[37], insiste en la comparación del cuadro con la imagen que el objeto proyecta en un espejo[38]. Pero del contexto se deduce que «entiende la *imitación* no en sentido literal, sino como hecho espiritual, somo íntima esencia de la expresión artística»[39]. Lo que Leonardo desprecia es el mimetismo empírico, no la *imitación* de la naturaleza guiada por la ciencia.

Por este realismo, todo el arte occidental va a contraer una de sus más prolongadas y endémicas limitaciones, poniendo la ciencia y la técnica al servicio casi exclusivo de la apariencia sensible. Sin embargo, todo artista verdaderamente grande, aun adoptando la *teoría* del arte como *mímesis* de las apariencias sensibles (confundiendo la esencia del arte con lo que en ellos era sólo *un estímulo* para la verdadera creación), inconscientemente se apartaban de ella, ya por apremios espiritualizantes provenientes del ambiente (como ocurrió en las épocas paleocristiana y alto-medieval), ya por la fuerza misma de su temperamento creador (como ocurrió en el Renacimiento y el Barroco).

A fines del siglo XVI, frente a la garrulería de muchos comentaristas de la *Poética* en todos los países ganados por la cultura renaciente, empezaron a oírse voces que rechazaban una *mímesis* falsamente atribuida a Aristóteles. En la parte histórica recogimos algunos textos que muestran la perspicacia de ciertos teóricos de la *Poética* sobre este punto lo mismo en Italia (Piccolomini, Patrizi...) que en Francia, donde, en pleno clasicismo, Bernini se atrevía a decir que el arte debía enmendar a la naturaleza, casi siempre defectuosa[40], y en la España barroca, donde, después de López Pinciano y Francisco Cascales, los defensores de Lope, en un célebre libelo[41], concedían al poeta el derecho de perfeccionar la obra de la naturaleza, y donde Carducho, en sus *Diálogos,* sostenía que los artistas griegos y romanos «enmendaron los desaciertos de la naturaleza» y censuraba el naturalismo pictórico de Velázquez; prueba, como anota Menéndez Pelayo, de la confusión que había en estas nociones; fidelidad a la naturaleza o superación de la naturaleza eran expresiones empíricas que sólo tenían sentido en un determinado caso.

El siglo XVIII siglo decisivo para la estética, lo es también para la teoría de la *mímesis*. En los primeros decenios pesa aún excesivamente en todos los medios culturales el prestigio del clasicismo francés para que pueda permitirse al genio escapar al imperio de la razón. Los tratadistas de la primera mitad

---

[37] Cf. *infra* p. 409.

[38] Durero, Vasari y otros vuelven al obsesivo tema del *espejo,* que en esa época se convierte asimismo en motivo pictórico.

[39] J. SCHLOSSER, o.c., p. 179.

[40] Cf. el texto en p. 374.

[41] Cf. *supra* p. 81 nt.12.

del siglo, desde Batteux a Montesquieu, mantienen, sin grandes matizaciones, el principio de la copia servil del natural. Hay que esperar a los *Salones* de Diderot, posteriores a 1767, para leer que «la pintura ideal tiene algo que está más allá de la naturaleza, y, por consiguiente, tiene tanto de rigurosa imitación cuanto de genio y tanto de genio cuanto de imitación rigurosa»; que la obra de arte es «una ficción digna de ser contada a gentes sensatas». Diderot es el primero en decir que es la naturaleza la que imita al arte[42]. En Inglaterra, Walton, en su *Ensayo sobre Pope* (1756), sostiene que lo que hace al poeta es la imaginación creadora y ardiente *(acer spiritus ac vis);* Young sale en defensa de los genios *originales* contra los genios *imitativos*[43]; Henry Home, en los *Elements of Criticism,* que le valieron el sobrenombre de *Aristóteles inglés,* dedica su atención a las artes *noimitativas,* estableciendo la belleza artística sobre fundamentos distintos de la *mímesis* tradicional. En la España neoclásica sólo a fines del siglo pueden oírse voces valientes que defienden las prerrogativas del genio creador e inventivo: Azara, que en su *Comentario a las Obras de Mengs* niega resueltamente que la imitación sea más bella cuanto más fiel sea, y el P. Arteaga, que apunta las ventajas de una imitación *ideal* y traduce un texto significativo de Aristóteles con notable precisión: «La poesía es más importante y más filosófica que la historia».

La *Crítica del juicio* abría nuevas perspectivas. Kant afirmó que «el arte sólo puede llamarse bello cuando tenemos conciencia de que es arte, y, sin embargo, presenta el aspecto de naturaleza», en el sentido de que el artista actúa con *espontaneidad,* con libertad; es decir, sin dejar adivinar que haya tenido presentes las reglas que hubieran puesto trabas a sus energías espirituales[44]. El genio consiste en la unión feliz de la imaginación y el entendimiento, pero con la particularidad de que, contrariamente a otras actividades en que el entendimiento preside y rige, en el arte el juego de la imaginación es *libre*. El genio es la disposición natural del espíritu mediante la cual la naturaleza da la regla al arte. El genio es como una segunda naturaleza; no obedece a reglas externas; *no imita, sino que crea modelos*. «Todos estamos de acuerdo en que el genio es diametralmente opuesto al espíritu imitativo»[45]. Schiller, admirador y seguidor de Kant, hace originales observaciones sobre «la honestidad de la obra de arte», que debe afirmar su capacidad «ilusoria». No se trata de engañar realmente al espectador, sino de valorar el arte como simple y pura representación. El hombre es civilizado en la medida en que aprende a valorar la *apariencia*. Este antiplatonismo funda al mismo

---

[42] «La natura imite, en se jouant dans cent occasions, les productions de l'art» (*Traité du beau* X 42). «Il semble que nous considérions la nature comme le résultat de l'art; et, réciproquement, s'il arrive que le peintre nous répete le même enchantement sur la toile, il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature» *(Essai sur la peinture* X 475, 1765). «Je substitue l'art a la nature pour en bien juger» (XI 107; salón de 1767).

[43] *Conjectures on original composition* (1774). Reed. Manchester Univ. Press (1918).

[44] *Crit. del juicio* 45.

[45] *Ibid*., 46 y 47.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

tiempo el desinterés y la autonomía del mundo artístico. En su *Discurso sobre la relación de las artes figurativas con la naturaleza,* Schelling sostiene que, «para todo hombre suficientemente desarrollado, la imitación de lo que se llama real, llevada hasta la ilusión, aparece como la falsedad en su más alto grado y produce la impresión de espectros... El arte que quisiera representar la corteza vacía o el simple contorno exterior de los objetos individuales, sería muerto y de una rudeza insoportable»[46]; a continuación reconcilia el concepto de imitación (dándole un sentido nuevo y profundo) con el concepto de belleza *característica*. Para Hegel, la imitación es «trabajo servil, indigno del hombre... Lo que nos agrada no es imitar, sino crear»[47]. «El arte limpia la verdad de formas ilusorias y engañosas de este mundo imperfecto y grosero para revestirlas de otras formas más elevadas y más puras creadas por el espíritu mismo. Así, lejos de ser simples apariencias ilusorias, las formas del arte encierran más realidad y verdad que las existencias fenoménicas del mundo real. El mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia»[48]. Recordemos, para terminar con esta nueva visión instaurada por los idealistas, a Schopenhauer, quien, aunque fiel al pensamiento de Platón, aquí se separa de él; si para Platón el arte era una *mímesis* de las cosas particulares (y por eso despreciable a los ojos de un verdadero amante de la belleza), para el filósofo alemán el arte imita las *ideas* universales[49].

Durante toda esa época del Romanticismo, la primacía dada a la imaginación y al sentimiento condujo, por un lado, a ciertas desviaciones; pero, por otro, evitó que al principio de la *verosimilitud* se le diera una interpretación esterilizante. En su célebre *Preface* a la segunda edición de las *Baladas líricas,* Wordsworth interpreta el texto de Aristóteles y se pone de acuerdo con él: el objeto de la poesía es la *verdad;* pero una verdad no individual y local, sino *general* y *operativa;* una verdad sentida con pasión por el artista[50]. Y todavía más explícitamente que él, Coleridge hace la distinción entre la *natura naturans* y la *natura naturata*[51].

No obstante este convencimiento, común a los grandes pensadores y a los más excelentes artistas, de que el arte es más una *creación* que una *imitación*[52], en el siglo XIX, sea por la secuela de academicismo decadente que dejó el anti-

---

[46] Ed. Buenos Aires 1954, p. 44.

[47] *Lo bello y sus formas* p. 41.

[48] *Ibid.*, p. 30.

[49] *El mundo como voluntad y representación* III n. 41.

[50] «Truth... not standing upon external testimony, but carried alive into the heart by passion; truth which is its own testimony, which gives competence and confidence to the tribunal to which it appeals, and receives them from the same tribunal».

[51] «If the artist copies the mere nature, the *natura naturans,* what idle rivalry! If he proceeds only from a given form which is supposed to answer to the notion of beauty—what an emptiness, what an unreality, there always is in this productions. Believe me, you must master the essence, the *natura naturans,* which presupposes a bond between natura in the higher sense and the soul of man» *(On Poesy or Art)*.

[52] En el nuevo mundo, Emerson juzgaba también que «el arte es exclusivamente *expresión* de la naturaleza; el artista debe tomar de ella sus materiales» *(Conferencias sobre la naturaleza,* 1836).

guo neoclasicismo, sea por la misma reacción *realista* contra los excesos románticos, la opinión de que la perfección de las llamadas artes figurativas consistía en la *imitación servil* de las formas naturales estaba generalizada en el público diletante. Incluso algunos artistas de la época (Ingres, Rodin, Cézanne...) emitieron ideas que hoy nos parecen ridículas, pero para contradecirse luego en otras declaraciones y, sobre todo, en sus propias obras.

Al llegar a este punto, es decir, al umbral de nuestro siglo, conviene detenerse para observar que, en todo caso, el arte occidental, si no ha *consistido* realmente en una copia de las apariencias naturales, ha visto en ellas siempre un punto de partida; que desde el Bajo Medievo ha buscado imitar la forma humana y la forma natural cada vez con mayor regularidad. Esta tendencia general, mantenida durante siglos, sobre todo en una época en que se fraguaba nuestra cultura, ha originado esa convicción tan encarnizada, tan anclada en el pueblo menos culto lo mismo que en la burguesía, y que se resiste a cualquier otra explicación como fantasía de literatos o paradoja de estetas. Es una concepción ligada a la disposición innata del hombre de Occidente, que orienta ávidamente sus facultades hacia el mundo exterior y aspira siempre a un conocimiento mayor mediante la exploración del mundo material, no sin perjuicio de su capacidad para adentrarse en el universo de las realidades espirituales. Esta actitud tenía que irse resquebrajando a medida que el hombre occidental se dejara penetrar por el influjo de otras culturas. Relaciones cada vez más estrechas con el Oriente nos han revelado un arte y una estética diferentes de la nuestra, otras concepciones, otra manera de mirar, otra sensibilidad. En el *Tratado del paisaje,* de Kuo Hai (s. XI), se dice que, conforme a la doctrina de los antiguos, «un poema es una pintura sin la forma, y una pintura es un poema con la forma»... Un poema que nos hace imaginar los sutiles sentimientos que en él están descritos... No es fácil alcanzar su sentido». Los seis *cánones de la pintura hindú,* de tiempo inmemorial, exigen también que el arte sea una manifestación del espíritu invisible, porque «las únicas imágenes excelentes son aquellas que poseen este poder y esta sugestión». Por tanto, desde hace muchos siglos, y puede decirse que ininterrumpidamente hasta hoy, el Oriente ha tenido conciencia de la misión *espiritual* del arte y de su potencia sugerente, creando, como es patente, un arte poderoso que manifiesta esa misma ambición.

En nuestro tiempo estamos en buenas condiciones para dirimir definitivamente esta cuestión en torno a la *mímesis* artística. Largos siglos de creación artística, cuyos frutos se acumulan en nuestros museos; los adelantos de la psicología experimental aplicada a la estética y el innegable progreso de la reflexión filosófica nos sitúan en ventajosas condiciones para aclarar el problema. Desde principios de siglo todos los estetas han buscado sus modos personales de razonar y expresar su repulsa del principio de la *mímesis* entendida como se la había interpretado en tiempos relativamente próximos. Para no recordar más testimonios que los que tenemos a mano, Worringer habla de los dibujos naturalistas de la prehistoria como «meros productos del impulso de imitación» y de la seguridad de observación, que pertenecen a la historia

de la *habilidad* técnica. Si admitimos la *imitación* como criterio valorativo, tendríamos que poner los dibujos de los trogloditas por encima de las cerámicas del estilo *Dipylon*[53]. Valéry nos aconseja «trapichear con la naturaleza», y, según convenga, imitarla para forzarla, oponerla a sí misma, y arrancarle secretos que se vuelvan contra su misterio[54]. Ortega y Gasset, ya en escritos de mocedad, definía el arte como «desrrealización»[55], como creación de algo que, sin ser copia de lo natural, posea sustantividad[56].

Hoy, o se rechaza de plano la palabra y el concepto de *mímesis,* como hace Malraux, para quien la misión del artista es crear «un mundo irreductible al mundo real»[57], o se le da un sentido nuevo y profundo, de expresión o manifestación de la forma interior, como piensa Maritain, para quien el arte toma de la naturaleza sus elementos como *signos*. Esta es ya posición generalizada: «La naturaleza es un diccionario»; el madurar y fructificar en su espíritu. «Cuando el hombre quiso emplear un móvil de transporte —decía Apollinaire—, no imitó las patas del caballo; inventó la rueda»; porque «cada divinidad crea a su imagen; así, los pintores; sólo los fotógrafos fabrican la reproducción exacta de las apariencias». Un objeto pintado —decía Joaquín Torres García— «debe parecerse al modelo como un avión se parece a un pájaro»[58].

El arte de nuestro tiempo, con su orientación clamorosamente *creacionista,* no imitativa, nos ha obligado a replantearnos la cuestión del *arte-mímesis* en todas sus dimensiones. Reconocemos que el *realismo* conserva aún su fascinación. No sólo los occidentales, aun los orientales parten siempre de la naturaleza vista, observada, penetrada por el ojo y el alma del contemplador, aunque sea para sumergir luego esa visión en el ensueño de un espíritu cuasimístico. Pero la reflexión nos ha hecho comprender que la reproducción exacta de lo real, aunque fuera un objetivo apetecible para el genio humano, sería imposible. Un novelista, por ejemplo, no puede representar todo el mundo en el que se mueven los personajes, ni siquiera puede hacer de éstos unos personajes reales. Ningún personaje novelesco podría vivir provisto sólo con los atributos que le concede el narrador. El mundo representado no se basta a sí mismo, es indeterminado, incompleto. Una obra, aunque sea tan extensa y ambiciosa como el *Ulises,* de J. Joyce, no nos da más que informes incompletos. Un *pintor* tiene aún menos recursos para reproducir su mundo. Necesariamente tiene que hacer una *selección*. Esta selección es ya operación decisiva. El artista selecciona, y, al seleccionar, necesariamente deforma, desarticula aquello que era organismo real y contenía los elementos seleccionados;

---

[53] *Abstracción y naturaleza* (México 1953) p. 63.

[54] *Pièces sur l'art* p. 132; *Eupalinos* (París 1924) p. 191. Cf. textos p. 380.

[55] *Ensayo de estética, en Obras completas* 3.ª ed. (1953) VI p. 262.

[56] *Papeles sobre Velázquez y Goya* (Madrid 1950) p. 84; cf. también *La deshumanización del arte,* en *Obras completas* III p. 366.

[57] *Les voix du silence* p. 596.

[58] G. DE TORRE, *La aventura estética de nuestra edad* (Barcelona 1962) p. 132.

necesita, pues, una operación de composición y rearticulación si quiere que su obra *sea*. La deformación es así un medio para una reintegración en otro plano existencial: el del mundo artístico. No es la *imitación,* sino la *estilización* o *desarticulación expresiva,* la que hallamos en las artes que por su condición icónica parecen más vinculadas a los objetos reales.

El cine es fotografía. Ello significa que tiene que superar ese obstáculo creado por la mecanización, que haría de las imágenes una versión fría del mundo real. Sólo cuando la máquina pudo moverse en manos del *camera* fue cuando se hizo posible el lenguaje artístico del cine al *deformar* la visión normal y cotidiana de las cosas. La *novela,* ¿es imitación de la vida real? Cuando es arte, lo es por otra razón. Hay en ella una decantación de los sucesos de la vida, o una intensificación irreal, o un ritmo en los acontecimientos que no corresponde al tiempo de nuestra existencia, o una depuración estilística que transfigura toda la narración... Nos sentimos trasladados a un mundo denso e inédito, el mundo de la imaginación. Faulkner deshace la cronología. Joyce mezcla la alucinación a la acción y al torrente de la conciencia, Kafka nos introduce en el mito, Gabriel Miró concentra nuestros sentidos en la sustantividad de la forma. En el arte *teatral* se ha ponderado con mucha frecuencia la *naturalidad.* Pero la vida real tiene siempre algo de confuso, de caótico, de inexpresivo... Viene entonces el dramaturgo, operando las necesarias simplificaciones y cercenamientos para lograr que los gestos sean claros, que los discursos y los actos tengan perfiles netos, de manera que se cree un orden en ese desorden. Aun en la *declamación* teatral, oratoria o litúrgica, hay que ir más allá de «lo natural». Hoy reconocemos que hay un fondo de verdad en la célebre «paradoja» del actor de Diderot, según la cual el comediante que quiere emocionar debe mantenerse frío y espectador de sí mismo[59]. Una elocuencia «natural» no tendría eficacia. Ante todo, el hombre realmente apasionado habla demasiado aprisa y no se le entiende; además, sus gestos y su rostro, por carecer de composición, hacen que la expresión se parezca a un texto sobrecargado que cada uno lee a su manera: la unidad del sentimiento queda rota[60].

2. EL ARTE COMO EXPRESIÓN DE LO REAL

Descartada la teoría del arte como *imitación* de formas externas, suele decirse que el arte es *expresión* de lo real; que en el arte hallamos no un mundo *representado,* sino un mundo *expresado*. ¿En qué consiste esa *expresión de lo real?*

---

[59] Según testimonio de Diderot, el célebre actor Garrick decía al caballero de Chasteloux que en las tablas procuraba no ser él mismo, poniéndose delante un modelo imaginario: «Cuando me arranco las entrañas, cuando lanzo gritos inhumanos, no son mis entrañas, no son mis gritos, son las entrañas y los gritos de otro que yo he imaginado y que no existe» (cit. por BELAVAL, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot* p. 111).

[60] ALAIN, *Système des beaux-arts* p. l03. Un desarrollo, paralelo al que aquí esbozamos pero más completo, del concepto de *mímesis* en la historia de las ideas estéticas puede verse en D. ESTRADA, *Estética* pp. 249-312.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Ante todo, notemos que este problema queda eliminado por los subjetivistas puros de la estética. Si el arte y su finalidad consiste en un simple juego armonioso de las facultades humanas (Kant), si la belleza artística es sólo objetivación del placer que nos proporcionan ciertos objetos (Santayana), si la función del arte es la de organizar los varios factores psicológicos en la persona que tiene la vivencia estética (I. A. Richards), una teoría del arte no puede apuntar a una visión reveladora de realidades profundas, sino a cómo mentir, mediante el arte, en beneficio de la salud íntima que resulta de tales experiencias.

La mayoría de los estetas no acepta este subjetivismo, sino que, en grado mayor o menor, admiten que el arte nos pone en verdadera comunicación con lo real y levanta el velo que cobre el ser de las cosas. Cada artista hace esto a su manera. El arte es «homo additus naturae», según la fórmula manida de Bacon; es «la naturaleza vista a través de un temperamento», según la expresión, aún más discutida, de Zola[61]. *Expresión* de un mundo conocido y sentido por el artista: mundo unificado precisamente por esa expresión. Ella es la que funda la unidad de un universo singular, unidad que proviene de una cohesión interna, que sólo se apoya en la lógica del sentimiento. Del arte puede decirse que es *verdadero* por lo menos en tres sentidos: es *verdadero* con relación al artista, es decir, es espontáneo y auténtico; es *verdadero* con respecto a sí mismo, en cuanto tiene su propia inteligibilidad, coherencia y perfección; y es *verdadero* en cuanto su significación supera la subjetividad del artista, en cuanto contiene una *expresión de lo real*[62]. Es esta *verdad* del arte la que ahora nos interesa. Esa *expresión,* ¿en qué consiste?

Expresión, etimológicamente, significa *presionar sacando: exprimere*. El arte, ¿sería una expresión de la naturaleza o de la realidad, como el vino es una *ex-presión de la uva*? ¿Qué es lo que se extrae en la obra de arte? ¿De *qué* es expresión? Algunos han dicho: el arte expresa, en cuanto revela la esencia de lo real; cada artista revela «aspectos nuevos de la realidad que —según dice el profesor argentino Damián Bayón— no estaban dados de una vez por todas, sino que constituyen el descubrimiento progresivo de distintas zonas del ser que el hombre común no llegaría nunca a elucidar por sí solo»[63]. Este desvelamiento de lo oculto de los seres tienta a artistas y poetas:

«¡Quién, quién, naturaleza,
levantando tu gran cuerpo desnudo,
como las piedras, cuando niños,
se encontrara debajo
tu secreto pequeño e infinito!»

(JUAN RAMÓN JIMÉNEZ)

---

[61] Malraux critica: «L'art n'est pas plus la nature vue a travers un tempérament que la musique n'est un rossignol écouté à travers un tempérament» (*Psychologie de l'art* II p. 152).

[62] M. DUFRENNE, o.c., p. 631.

[63] *Construcción de lo visual* (Univ. de Puerto Rico, ed. La Torre, 1965) p. 63.

Hegel dijo que «el arte es capaz de captar la esencia de la cosa que toma por asunto, de desarrollarla y hacerla visible». En el arte vemos una idea encarnada, individualizada; pero, sin salir de los límites de la individualidad viva y sensible, debe dejar aparecer ese carácter de generalidad[64]. El *Schein* del arte no es para Hegel una apariencia ilusoria: «Comparándola con la apariencia de la existencia sensible inmediata..., la apariencia del arte tiene la ventaja de que es una apariencia que se supera a sí misma e indica algo espiritual que debe aparecer a través de ella»[65]. En contraste con la apariencia sensible de las cosas que quieren dar la impresión de ser la verdadera realidad, la *apariencia* del arte hace aparecer algo distinto de ella misma: el espíritu[66]. Schopenhauer habla también de ese don del genio artístico cuyo ojo descubre la esencia de las cosas fuera de todas las relaciones[67].

Con su mentalidad positivista, Hipólito Taine sostuvo que lo propio del arte es revelar el carácter *esencial* o *sobresaliente* del objeto —«eso que los filósofos llaman *esencia* de las cosas»—, revelándolo más clara y completamente que lo hace el mismo objeto real; ese rasgo *dominante* que a veces está como disimulado o medio oculto entre otros rasgos, el arte lo presenta como *dominador*[68]. Pero Taine se mantuvo en el plano de las esencias abstractas del conocimiento científico. Los ejemplos que aporta y desarrolla (*el león* como fiera carnicera, «une machoire montée sur quatre pattes» y los *Países Bajos* como tierra de aluvión) se refieren más a «tipos» que a «individuos» o «experiencias individuales». Según su argumentación, se diría que un botánico con cierta destreza pictórica podría pintar a un león tan bien como Delacroix; un historiador o un geógrafo que poseyera esa técnica, nos dispensaría de ver los cuadros de Teniers o de Rubens. La descripción de un naturalista, de un historiador o de un etnólogo sobre sus respectivos objetos haría inútil el conocimiento que puede darnos el poeta, el pintor o el escultor. E. Verón, contemporáneo de Taine, refutaba esta teoría, acusándola de confundir arte y ciencia, estética y lógica, observando que, si el arte debiera manifestar la esencia de las cosas, la cualidad única y dominante, los grandes artistas serían aquellos que acertasen mejor a mostrar esa esencia; las obras maestras se asemejarían entre sí más que a las otras, cuando lo que sucede es precisamente lo contrario[69]. El conocimiento que de lo real nos suministra el arte es un conocimiento que no puede darnos la ciencia ni la filosofía.

---

64 *Vorlesungenn* p. 1.ª c.3 sec. 1.ª.

65 *Nach der Ausgabe des Vereins der Freunde*. I. *Gesamtausgabe,* 1832-1845; X 1,13ss.

66 *Ibid*., X 1,12. Hegel debe considerarse el primer fenomenólogo de la estética; para él, la obra de arte es algo que *aparece* a nuestro sentido y al mismo tiempo hace *trasparecer* el mundo del espíritu. *Apariencia* en arte *(Schein)* es también *aparición*. «La *apariencia* es esencial a la *esencia;* la verdad no existiría si no pareciese y apareciese».

67 O.c., III n. 37.

68 *Philos. de l'art* p. 1.ª c.1 sec. 5.ª.

69 *L'Esthétique* 2.ª ed. (París 1883) p. 89.

Esto lo han visto con particular evidencia algunos pensadores contemporáneos, como Henri Bergson. La ciencia y la filosofía —dice este pensador— «generalizan», forman conceptos y símbolos abstractos. La vida de nuestra conciencia es movimiento, duración indivisible, heterogénea y cualitativa; pero las exigencias de nuestra existencia social, económica y práctica inducen a una fragmentación de esa fluencia vital mediante esquemas conceptuales y lingüísticos. Es el arte precisamente el que descubre la individualidad de las cosas y del artista mismo. La filosofía debiera hallar un método que le permitiera no *abstraer,* sino penetrar la percepción misma, ahondarla y ensancharla. Tal ensanchamiento integrador del saber humano sólo se logra hasta el presente por medio del arte: «¿Qué intenta el arte sino mostrar en la naturaleza y en el espíritu, fuera de nosotros y en nosotros, cosas que no impresionaban explícitamente nuestros sentidos y nuestra conciencia? El poeta y el novelista que expresan un estado de alma no lo crean por entero; no los comprenderíamos si nosotros mismos no observáramos en nosotros, hasta cierto punto, lo que ellos nos dicen de los demás. A medida que nos hablan se nos revelan matices de la emoción y del pensamiento que pudieran haber sido representados en nosotros hace tiempo, pero que permanecían invisibles: como la imagen fotográfica que no se ha sumergido aún en el baño que la revelará. El poeta es ese *revelador*»[70]. Las facultades perceptivas del artista están como desligadas de sus facultades pragmáticas, y, cuando ven una cosa, la ven por sí misma, no para ellos. El artista es un «desprendido»; y, según ese desprendimiento, afecta a un sentido o a otro, es pintor o escultor, músico o poeta.

Este conocimiento propio y exclusivo del arte implica una especie de revelación de la *individualidad* de las cosas y de nosotros mismos. Porque no sólo los objetos exteriores, sino también nuestros propios estados de ánimo, escapan a nuestras percepciones en lo que tienen de más íntimo, más personal y originalmente vivido. «Si la realidad viniese a herir directamente nuestros sentidos y nuestra conciencia, si pudiéramos entrar en comunicación inmediata con las cosas y con nosotros mismos.... todos seríamos artistas... Cuando experimentamos amor u odio, cuando nos sentimos alegres o tristes, estos sentimientos, ¿llegan a nuestra conciencia con los mil matices sugestivos y las mil resonancias profundas que las convierten en algo absolutamente nuestro? De suceder así, todos seríamos novelistas, poetas o músicos... La individualidad escapa, pues, a nuestra observación aun en nuestro propio individuo. Nos movemos entre generalidades y símbolos... Estamos fascinados por la acción»... En cambio, al artista se le descubre la naturaleza de las cosas y hasta su propio yo en ellas: «No ha levantado completamente el velo, sólo lo ha levantado accidentalmente y por un lado. Y como cada dirección corresponde a lo que llamamos un sentido, por uno de esos sentidos y sólo por él se entrega generalmente al arte»[71]. Cada artista original nos revela un mundo: el *suyo;* es decir, revela su propia

---

[70] *Essai...;* c.2: *La pensée et le mouvant* pp. 150ss.
[71] *Le rire* pp. 117-121.

manera de sentir, revelando al mismo tiempo parte de ese secreto «pequeño e infinito» del que habla el poeta Juan Ramón Jiménez.

El análisis de Bergson es excelente en el plano psicológico; fundiendo objeto y sujeto, realidad e individualidad, evita el error fundamental que señalamos en la teoría de Taine. Pero la explicación de Bergson no aclara mucho en el orden metafísico: ¿Qué es lo que nos hace conocer el arte? ¿Qué oculto secreto de los seres queda al descubierto en esa percepción individualizada del artista? ¿Es que efectivamente se trata de la revelación de un misterio?

Para los neoescolásticos que han abordado la estética, el arte es un complemento consolador del conocimiento imperfecto que nos proporciona la filosofía. «Essentia singularis nos latet». No podemos conocer la esencia de las cosas sino abstrayéndolas de sus notas individuantes. Afortunadamente tenemos el arte, gracias al cual, sin abandonar la plenitud de la percepción sensible, alcanzamos lo más íntimo de los seres; no la *esencia,* pues la esencia está separada de la realidad concreta en un concepto o idea universal; el arte se dirige a la existencia concreta como algo connatural al alma penetrada por una emoción dada; se dirige a la *existencia singular,* a una realidad individual, concreta y compleja, tomada en la violencia de su repentina afirmación de sí y en la total unicidad de su paso en el tiempo[72]. La intuición poética sorprende ese acontecimiento único y singular en una tentativa vana de inmortalizarlo en el tiempo. Pero la intuición no se detiene ahí; precisamente porque no tiene un objeto conceptualizado, tiende y se extiende al infinito, hacia toda realidad, la realidad infinita, que está implicada en todo existente singular. Esa hondura infinita que se halla en todo ser singular y hacia la que se proyecta la intuición poética es lo que le otorga esa especie de radiación universal e ilimitada en el tiempo y en el espacio, que ha hecho decir a algunos filósofos que el arte se remonta más allá de las particularidades de un ser individual o de un tiempo particular para darnos una verdad sin matices ni limitaciones.

La fenomenología de nuestra propia experiencia artística —la conciencia de una profundidad tal de la *imagen* que la indefinida riqueza de sus sugerencias no puede fundarse en lo cualitativo y limitado de las cosas, sino en algo inexhaurible que hay en ellas— nos induce a aceptar la formulación de Maritain: la belleza de la obra artística es «el resplandor de los secretos del ser irradiando en la inteligencia». No se trata de una *revelación* del ser, sino de un *resplandor,* como dijeron algunos maestros del pasado refiriéndose a la belleza en general. Maritain observa que los términos de *claridad, luz, esplendor, etc.,* podrían prestarse a un tremendo equívoco si nos olvidáramos de que el ser, aunque es inteligible *en sí mismo,* permanece oscuro a nuestra mirada. La belleza es la irradiación de la forma en el sentido de que la forma no nos revela enteramente la esencia de las cosas, porque esta esencia está oculta en su trascendencia; ella nos orienta hacia la insondable profundidad del misterio.

72 J. MARITAIN, *L'Intuition créatrice* pp. 116-117.

Definir lo bello por el resplandor de la forma es definirlo por el resplandor de un misterio[73].

Heidegger es uno de los pocos filósofos contemporáneos que han intentado descubrirnos la esencia del arte sin salir del plano puramente ontológico[74]. Él pretende iluminar lo que es el arte y la creación artística a partir de su relación con la esencia de la verdad como «desvelamiento del ente». Desde el umbral de su reflexión Heidegger rechaza el concepto de verdad como «adaequatio intellectus cum re», que le parece una manifestación más del dualismo que esteriliza el ensamiento occidental desde Platón.

Heidegger va a definir el arte como auto-revelación del ser. Pero ¿qué es el ser para él? El ser en cuanto tal no *existe*. No es más que el no-ser del ente. El ser no es sino la estructura de la aparición del ente, es lo que queda oculto[75]. El ser se manifiesta como la iluminación del ente en cuanto éste se revela en función de un no-ente, de un misterio. El ser no es más que la ley (el destino) por la que se hace el ente. La desvelación (el ser) no puede revelar sino lo que es objeio, lo que es dado (los entes). Por tanto, al afirmar que la verdad es el desvelamiento del ente, hay que admitir que una cierta falsedad es la esencia de la verdad, en cuanto que sin la ocultación del «ente en total» es imposible desvelar un determinado ente: la verdad en cuanto ἀλήθεια está necesariamente fundada en la no-verdad y sólo es posible sobre su fondo. En todo desvelar se encubre el ente en su totalidad y se nos aparece el misterio[76].

El arte —la obra de arte— es una manera en que acontece la *verdad* (en cuanto desvelamiento del ente). Para mostrar cómo la verdad acontece en la obra de arte, Heidegger observa un cuadro de Van Gogh. Analizando fenomenológicamente algo pintado por el artista y comparándolo con un objeto real —un par de zuecos—, afirma que «la verdad es la puesta-en-obra, entendida como la apertura del ente en su ser, el evento de la verdad»[77]. Lo que equivale a decir que «en la obra está el devenir de la verdad en obra». Para desembocar en las fórmulas definitivas: «La verdad está puesta en obra en la obra de arte» *(Im Kunstwerk sei die Wahrheit ins Werk gesetzt)* y el arte consiste en el «ponerse-en-obra de la verdad» *(das sich-ins-Werksetzen der Wahrheit)*[78]. En

---

[73] *Ibid*., pp. 150-151.

[74] *Der Ursprung des Kunstwerkes,* en *Holzwege* (Frankfurt 1957); trad. esp.: *Sendas perdidas* (Buenos Aires 1960; 2.ª ed. 1969).

[75] Cf. M. Corvez, *L'être et l'étant dans la philos. de M. Heidegger:* Revue Philos. de Louvain 63 (1965) pp. 257-279.

[76] Cf. el excelente estudio sobre la estética de Heidegger: Pedro Cerezo Galán, *Arte, verdad y ser en Heidegger* (Madrid 1963): «En todo desvelamiento determinado sólo aparece un ente particular (éste o aquél), un sentido del *Sein;* pero se encubre el ser en sí, en su plenario manantial de significación, que es tanto como decir se oculta el ente en su totalidad. En esta *Verborgenheit* —subsuelo de la verdad— reside el misterio» (pp. 129-130). Cf. también C. Fabro, *Ontologia dell'arte nell'ultimo Heidegger:* Giornale crit. della Filos. Ital. (1952) n. 3 pp. 344-361; W. H. Bossart, *Heidegger's Theory of Art:* Journ. of Aesthetics 27 (1968) pp. 57-66.

[77] *Holzwege* p. 27.

[78] *Ibid*., p. 28.

el origen de la obra está el artista, pero al mismo tiempo la obra misma hace surgir al artista como artista. En la perspectiva ontológica de Heidegger, lo que menos importa son las ideas o sentimientos del artista. Podríamos decir que no es el artista el que hace la obra, sino, al revés: la verdad, al ponerse en la obra, es la que hace al artista. «El artista auténtico es el desposeído de sí y entusiasmado con la verdad que le viene. Su grandeza es la sencilla humildad de reconocerse llamado por el ser»[79]. Lo íntimo y esencial del arte no es el *NN. fecit,* sino el simple *factum est,* eso que hay de evento de la verdad en una obra humana[80]. Signo evidente de la decadencia de nuestra época pseudohumanista es esa reducción de la filosofía del arte a la psicología, a la «estética» en cuanto reflexión sobre la *erlebnis*[81].

En la obra de arte es, pues, la verdad la que está en obra[82]. No sólo algo de verdad, en el sentido en que decimos que el arte revela un aspecto de la esencia o verdad ontológica de los seres. «El cuadro que muestra los zapatos de la aldeana, el poema que nos habla de la fuente romana, no nos hacen saber solamente (propiamente no nos hacen saber absolutamente nada) lo que este ente particular es en cuanto tal, sino que hacen acontecer el desvelamiento como tal en relación con el ente en su omnitud. Cuanto más simple y esencialmente los zapatos solos y cuanto más sobria y puramente la fuente sola entren y se abran a su esencia *(in ihren Wesen aufgehen),* tanto más inmediata y manifiestamente gana en entidad el ente. El ser cerrándose sobre sí es así iluminado. El ordena la luz de su aparecer en la obra. *La luz del aparecer ordenada en la obra es la belleza*. La belleza es un modo de presencialidad de la verdad»[83].

Del estudio sobre *el origen de la obra artística* y de sus ensayos sobre la palabra poética se deduce que, tras una apariencia hegeliana y husserliana, la teoría de Heidegger renueva la vieja fórmula de la estética neoplatónica: la belleza como luz y claridad del ser. La *claritas* escolástica está aquí reinterpretada originalmente[84]. Lo que resplandece no es la verdad entendida como

---

79 P. CEREZO GALÁN, o.c., p. 155.

80 *Holzwege* p. 53.

81 Reducir el arte a un suceso condicionado por la sensibilidad y la subjetividad humanas es despojarlo de toda capacidad de revelación ontológica. Según Heidegger, a esta pérdida se refería Hegel cuando hablaba de la próxima muerte del arte. Cf. el *Nachwort* que añade a su *Ursprung*. Cf. también P. CHIODI, *L'Estetica di M. Heidegger: Il* Pensiero Critico, octubre 1954, pp. 1-12.

82 Heidegger enumera también otras maneras (además del arte) que tiene la verdad de ponerse en obra (sin detenerse a explicarlas): «la acción que funda una ciudad...; la proximidad de lo que no es simplemente un ente, sino el máximo ente de los entes *(das Seiendste des Seienden);* el interrogante del pensamiento, que, en cuanto pensamiento, nombra a éste en su dignidad de interrogante...» (o.c., p. 50).

83 O.c., p. 44. A una formulación análoga llega en sus análisis de poemas de Hölderlin, Rilke y Trakl. La palabra poética es un don del ser, es «la casa del ser» (Wozu *Dichter* en *Holzwege* p. 286).

84 Es interesante a este respecto la traducción que, en un intercambio epistolar con E. Steiger, hizo Heidegger del verso de Mörike: *«Was* aber schön ist selig scheint es im ihm selbst». Steiger había traducido: «Felix in se ipso *videtur*»*;* pero Heidegger corrige: «Feliciter lucet in se ipso» (G. MORPURGO-TAGLIABUE, o.c., p. 518).

conformidad o representación de la cosa, ni tampoco la *forma* en la materia, ni lo significado en el signo, ni lo uno en lo múltiple; es la presencia del ser en el ente[85]. Morpurgo-Tagliabue, comentando a Heidegger, dice que «la iluminación que el ser hace del ente no es otra cosa que el sentido que produce la conciencia de lo que está oculto, la presencia del misterio, el sentido religioso de lo finito».

Toda la teoría estética heideggeriana adolece de neoplatonismo romántico. Recorriendo las páginas del *Ursprung,* cree uno estar leyendo a Schelling. Desde la época de los idealistas, desde Herder hasta Maritain, pocos en estética han hablado un lenguaje tan críptico y teologizante. Es extraña e inaceptable la eliminación del papel creador del artista. El hombre es, sin duda, un *medium*. Pero para Heidegger no es más que eso. El arte es el arte del ser[86]. Esta crítica alcanza a otros neohegelianos como Gentile, para quienes el arte es revelación de la subjetividad pura; no es la expresión de vivencias personales, sino «el sentimiento mismo como pura intuición e inefable subjetividad del sujeto pensante»[87]. La consecuencia más grave, como nota Chiodi, sin duda con la vista puesta en actitudes prometeicas de ciertos poetas contemporáneos, es que el hombre queda abandonado a toda locura que se presente como revelación del ser. Una concepción que hace de la belleza la forma de revelación de la verdad, viene, en último término, a negar el arte, para hacer de lo bello el coeficiente de absolutización y mitificación de lo verdadero.

Para nosotros, el arte sigue siendo una labor profunda y radicalmente *humana,* reveladora del individuo humano. La explicación de Heidegger no nos dice cuál es el carácter otorgado por el *arte* a una *obra* (pintura de Rembrandt o sonata de Schubert) que la distingue de esa otra obra que es, por ejemplo, *fundar una ciudad;* ignora el elemento específico que distingue a la obra propiamente artística de otra que no lo es[88]. El análisis fenomenológico que Heidegger hace del par de zuecos pintado por Van Gogh no nos convence, porque en ningún momento se analiza la *obra de arte;* el filósofo analiza un elemento del cuadro, no *la obra,* que es siempre una síntesis de todas las percepciones, significaciones y referencias a que da lugar el lienzo de Van Gogh.

Esto no obstante, Heidegger merece un lugar en la historia de la estética contemporánea por haber dado un impulso metafísico a una disciplina que amenaza encallar en los bajíos del psicologismo y el empirismo. Comparando el último Maritain con el último Heidegger, se advierte un acercamiento mutuo. Los psicologistas y naturalistas de la estética reprocharán a ambos el haber conducido a la estética al umbral de la teología y aun haberla empujado dentro.

---

[85] Morpurgo-Tagliabue, *M. Heidegger e il problema del'arte:* Pensiero IV n. 2 (1954) pp. 151-169.

[86] Chiodi, a.c., p. 11.

[87] *Teoria Generale dello Spirito come atto puro* (Firenze 1938) c.14.

[88] A. de Waelhens, *Phénoménologie et Vérité* (París 1953) p. 150.

Pero la distancia que separa a ambos pensadores es abismal si se atiende a la naturaleza de ese ser que se oculta en el desvelamiento de los entes; porque para el uno ese ser es un infinito positivo cuyo misterio invita al diálogo, y para el otro no es más que el reverso oscuro que condiciona la iluminación de los entes y cuya tiniebla obliga al silencio. En el plano puramente «estético» (si así puede hablarse tratando de Heidegger), la afinidad de ambos pensadores resulta también notable al explicar la «aparición» de la belleza en la obra de arte. Según Maritain, el fin propio del arte, lo que lo define, es *la obra a hacer* («le bien de l'oeuvre»); y la belleza no es algo extrínseco al ser de la obra misma, no es algo que se le añade: «La belleza resulta intrínsecamente de su producción misma, es un reflejo de un trascendental o de un infinito»[89]. Según Heidegger, lo esencial de la obra de arte es la verdad, el desvelamiento del ente al ponerse en obra, y la belleza «no se halla al lado de esa verdad, porque, cuando la verdad se pone en obra, ella aparece. Es ese *aparecer* el que, en cuanto ser de la verdad en la obra y en cuanto obra, es la belleza»[90]. En Maritain, el trascendentalismo muestra siempre su cuño de realismo escolástico. En Heidegger, el trascendentalismo resbala hacia el fenomenologismo de Hegel y de Husserl.

TEXTOS

1. Baltasar Gracián: *El arte suple los descuidos de la naturaleza*

Es el arte complemento de la naturaleza y un otro segundo ser, que por extremo la hermosea y aún pretende excederla en sus obras. Préciase de haber añadido un otro mundo artificial al primero; suple de ordinario los descuidos de la naturaleza, perfecionándola en todo; que sin este socorro del artificio quedara inculta y grosera.

Este fue, sin duda, el empleo del hombre en el paraíso cuando le revistió el Criador la presidencia de todo el mundo y la asistencia en aquél para que lo cultivase; esto es, que con el arte lo aliñase y puliese. De suerte que es el artificio gala de lo natural, realce de su llaneza; obra siempre milagros. Y si de un páramo puede hacer un paraíso, ¿qué no obrará en el ánimo cuando las buenas artes emprenden su cultura? (*El criticón* p. 1.ª cris.8).

2. Bernini: *Corregir a la naturaleza*

Dijo que... era perderlos (a los alumnos) hacerles dibujar del natural, el cual casi siempre es débil y mezquino, de modo que, si su imaginación no se alimenta más que

---

[89] O.c., p. 162 nota.

[90] *Der Ursprung... Nachwort,* en *Holzwege,* p. 67: «Die Schönheit kommt nicht neben dieser Wahrheit vor. Wenn die Wahrheit sich in das Werk setzt, erscheint sie. Das Erscheinen ist, als dieses Sein der Wahrheit im Werk und als Werk, die Schönheit. So gehört das Schöne in das Sich ereignen der Wahrheit».

de esto, jamás podrán producir nada que tenga hermosura y grandeza, cualidades que en la naturaleza no se encuentran; que los que se sirven de modelos naturales deben ser ya muy hábiles para reconocer los defectos de éstos y corregirlos, lo cual son incapaces de hacer los jóvenes faltos de fundamento (Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du chevalier Bernini en France,* 1665).

3. Etienne Falconet: *Resumen de lo bello real*

Lo que el genio del escultor puede crear de más grande, de más sublime, de más singular, no debe ser sino la expresión de las relaciones posibles de la naturaleza, de sus efectos, de sus juegos, de sus azares; es decir, que lo bello, incluso el que llamamos *ideal,* en escultura lo mismo que en pintura, debe ser un resumen de lo bello real en la naturaleza. Existe un bello esencial, pero esparcido en las diferentes partes del universo. Sentir, reunir, aproximar, elegir, suponer incluso diversas partes de ese bello, sea en el carácter de una figura, como Apolo, sea en el ordenamiento de una composición, como esas audacias de Lanfranc, del Correggio, de Rubens y de otros grandes compositores, es mostrar en el arte ese bello que se llama *ideal,* pero que tiene su principio en la naturaleza... *(Réflexions sur l'architecture,* 1757).

4. Joshua Reynolds: *Imitación e imaginación*

Entre los pintores y críticos de arte hay una máxima general que repiten sin cesar. Imitar la naturaleza es su regla invariable; pero no conozco a uno solo que haya explicado de qué manera hay que entender esa regla; lo que hace que cada uno la tome en el sentido más ordinario. Se cree que los objetos se representan conforme al natural cuando se presentan con un relieve que les hace parecer reales... Si el mérito de la pintura no consistiera sino en esa especie de imitación, la pintura decaería de su rango y no sería ya considerada como un arte liberal, hermano de la poesía; porque tal imitación sería mecánica, tal que el espíritu más materializado tendría siempre la seguridad de conseguirla mejor que nadie; porque precisamente el pintor de genio no podría rebajarse a tareas groseras, en las cuales el espíritu no participa. Y ¿con qué derecho la pintura puede llamarse pariente de la poesía si no es por su poder sobre la imaginación? El pintor se aplica a formar ese poder, y en ese sentido se pone a estudiar la naturaleza, y con frecuencia alcanza su fin, cesando de ser natural, en el sentido limitado de esa palabra.

El gran estilo de la pintura exige que se evite esa minuciosa atención; es necesario que se aleje de ella con el mismo cuidado con que el estilo poético se separa de la historia...

Si se me preguntara mi opinión sobre lo que las obras de Miguel Ángel hubieran ganado si se les hubiera añadido el prestigio de lo que el arte puede lograr mecánicamente, respondería sin vacilar que esas obras maestras perderían así gran parte del efecto que causan en los espíritus capaces de comprenderlas. Puede decirse que sus producciones son todo genio, todo alma; ¿por qué habría que cargarlas de una materia espesa que podría destruir su dibujo, retardando el movimiento de la imaginación? (*Discursos sobre la pintura,* 1759-60).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

5. A. W. Schlegel: *Apropiarse las leyes de la naturaleza*

En la *naturaleza,* muchos no ven más que lo existente, sin la intervención del hombre. Ahora bien, si a este concepto negativo de la naturaleza se añade otro igualmente pasivo del imitar, de tal forma que signifique un simple imitar, copiar, reproducir, entonces el arte sería de hecho una empresa ingrata. Si la naturaleza ya existe, no se comprende para qué debe uno atormentarse en realizar un segundo ejemplar de ella en el arte totalmente similar a aquélla...

Si... se amplía la palabra *naturaleza,* considerándola como prototipo de todas las cosas, entonces es evidente que el arte debe tomar sus objetos del dominio de la naturaleza, pues no existe otro. La fantasía en sus vuelos atrevidos puede volverse sobrenatural, pero nunca extranatural; los elementos de sus creaciones, por mucho que puedan ser transformados por su actividad maravillosa, deben ser siempre tomados de una realidad existente.

La naturaleza total está también organizada, pero no la vemos, es una inteligencia como nosotros, que sólo presentimos y obtenemos una idea clara de la misma a través de la especulación. Ahora bien, si se toma a la naturaleza en esta significación más digna, no como una masa de productos, sino como el mismo producente, y la expresión de la imitación igualmente en su sentido más noble, en cuanto no significa imitar sin gracia las exterioridades de un hombre, sino apropiarse las máximas de su obrar, entonces no hay nada que objetar ni añadir al principio fundamental: el arte debe imitar la naturaleza *(Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* [1801]. Trad. en «Revista de Ideas Estéticas» n. 103, por Simón Marchán).

6. David d'Angers: *Expresión en vez de imitación*

El modelo no da nunca el sentimiento del tema, el artista debe buscar en su corazón la expresión del movimiento. Cuando el artista ha estudiado largamente su arte, sobre todo si se ha ejercitado sobre el natural vivo captado en todas las circunstancias de la vida, en las diferentes posiciones sociales, en los hospitales, en las calles, en los mercados, etc., no debe servirse del modelo más que como anotación. La prueba evidente de que la expresión del movimiento debe existir en la inspiración del artista, está en que el público, que es su juez, no necesita ver posar al modelo para apreciar si el movimiento ha sido bien comprendido.

Por otra parte, el modelo que posa se descompone, y eso se comprende fácilmente. No es posible que los músculos conserven siempre la misma energía y que el pobre diablo que posa como héroe ante el artista conserve sin cesar la actitud que se le ha asignado, como tampoco puede comprender el alma heroica que no ha pasado a la suya. El modelo no es más que el plano que sirve al artista para indicarle las posiciones, como el mapa militar para el soldado. Es en el cerebro del escultor, como en el del capitán, donde debe brillar el pensamiento moral que domina la acción material. Es la naturaleza intelectual la que él debe dejar impresa en la tela o en el mármol (H. Jouin, *David d'Angers* 2 vols., 1877).

7. Eugène Delacroix: *Contra un realismo horrible*

¿Por qué no dicen (los realistas) que un grabado o un dibujo no representa nada, ya que le falta el color? Si hubieran sido escultores, habrían pintado las estatuas y las habrían obligado a andar con resortes, y así se habrían creído más cerca de la verdad...

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

He estado con Meissonier en su taller para ver un dibujo de *La Barricada*. Es de un realismo honrando, y, aunque no se puede decir que no sea exacto, quizá le falta un no sé qué, que convierte un objeto odioso en objeto artístico... En la pintura hay otra cosa distinta de la exactitud y la imitación del modelo...

Yo me he dicho cien veces que la pintura no es más que el pretexto, el puente entre el espíritu del pintor y el espíritu del espectador. La fría exactitud no es el arte... La pretendida «conciencia» de la mayoría de los pintores no es más que la perfección llevada al arte de aburrir...

Ante la naturaleza misma, es nuestra imaginación la que hace el cuadro. Nosotros no vemos ni las briznas de hierba en un paisaje, ni los accidentes de la piel en un hermoso rostro. Nuestro ojo, en la feliz impotencia de percibir esos infinitos detalles, no hace llegar a nuestro espíritu sino lo que es necesario para que perciba. El espíritu, sin que caigamos en la cuenta, hace un trabajo particular: no tiene en cuenta todo lo que el ojo le presenta; vincula con otras impresiones las que él experimenta, y su goce depende de su disposición actual...

El realismo debería definirse como el antípoda del arte. Quizá es más odioso en la pintura y en la escultura que en la historia y la novela; y no hablo de la poesía, porque por el mero hecho de que el instrumento del poeta es una pura convención, un lenguaje medido, en una palabra; que coloca desde el principio al lector por encima del *terre à terre* de la vida cotidiana, la poesía realista, si pudiera concebirse ese monstruo, sería una chistosa contradicción en los términos... Y ¿qué sería, en escultura por ejemplo, un arte realista?...

El principio de los principios es el de la necesidad de los sacrificios... El arte, la poesía, viven de ficciones. Proponed al realista de profesión pintar los objetos sobrenaturales: un dios, una ninfa, un monstruo, una furia, todas esas imaginaciones que arrebatan al espíritu... No es dificil ver, efectivamente, que las obras de Rafael, las de Miguel Ángel, las del Correggío y las de sus más ilustres contemporáneos deben a la imaginación su encanto principal y que la imitación del modelo en ellos es secundaria e incluso completamente desvaída *(Journal*. Textos entre 1847 y 1860).

8. Fromentin: *No ilusión sino impresión de vida*

Este procedimiento del espíritu que consiste en elegir su punto de vista, en determinar la escena, en aislarla del medio que la absorbe, en sacrificar los fondos, en hacerlos imaginar más bien que en mostrarlos; el cuidado de explicar lo que debe ser explicado y sobreentender los accesorios, el arte de indicar las cosas por elipsis y hacer imaginar incluso lo que el espectador no ve, ese gran arte de servirse de la naturaleza sin estereotiparla, de copiarla unas veces hasta la servidumbre, de descuidarla otras hasta el olvido; ese difícil equilibrio de las verosimilitudes que obliga a permanecer sincero sin ser exacto, a pintar y no a describir, a dar no la ilusión sino la impresión de la vida, todo eso se traduce por una palabra ordinaria, que da lugar a muchos equívocos quizá porque nunca se la ha definido bien; quiero decir la interpretación *(Une année dans le Sahel,* 1859).

9. Auguste Rodin: *Un jirón de verdad da la verdad entera*

Ante el modelo, yo trabajo con tanta voluntad de reproducir la verdad como si hiciera un retrato; yo no corrijo la naturaleza; me incorporo en ella; ella me conduce.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Yo no puedo trabajar sino con un modelo. La vista de las *formas humanas* me alimenta y reconforta. Yo tengo por el desnudo una admiración infinita, un culto.

Yo declaro netamente que no tengo ninguna idea si no tengo algo que copiar; pero, cuando veo la naturaleza mostrarme sus formas, encuentro en seguida algo que vale la pena de decirse y aun desarrollarse; algunas veces en un modelo parece que no se encuentra nada; luego, de pronto, un poco de naturaleza se muestra, una banda de carne aparece, y este jirón de verdad da la verdad entera y permite elevarse de un salto hasta el principio absoluto de las cosas (Dujardin-Beaumetz, *Entretiens avec Rodin,* 1913).

10. Van Gogh: *No quiero figuras correctas*

Cito expresamente a Daumier: las proporciones (en sus cuadros) serán casi arbitrarias, la anatomía y la estructura serán absolutamente malas *a los ojos de los académicos*. Pero vivirán. Y lo mismo ocurre, sobre todo, con Delacroix... Dile a Serret que *me desesperaría si mis figuras fueran buenas,* dile que yo no las quiero académicamente correctas, dile que, si se fotografiara a un hombre que cava, *ciertamente no cavaría*. Dile que yo encuentro las figuras de Miguel Ángel admirables, aunque las piernas decididamente sean demasiado largas, las caderas y los muslos demasiado anchos. Dile que, a mis ojos, Miguel Ángel y Lhermitte son en eso los verdaderos pintores, porque pintan las cosas no como ellas son según un análisis riguroso y seco, sino como ellos —Millet, Lhermitte, Miguel Ángel— las sienten. Dile que mi mayor deseo es aprender a hacer tales inexactitudes, tales anomalías, tales retoques, tales cambios de la realidad que de ella salgan, sí, hombre, mentiras si se quiere, pero más verdaderas que la verdad literal...

Yo conservo de la naturaleza un cierto orden de sucesión y una cierta precisión en la colocación de los tonos, yo estudio la naturaleza para no hacer cosas insensatas, para permanecer «razonable»; pero mucho menos me importa que mi color sea precisamente idéntico, a la letra, desde el momento en que resulte bello sobre mi lienzo como resulta bello en la vida... Toda esta arquitectura y este cielo (de mi cuadro) son convencionales y subordinados a las figuras, están calculados para hacerlas bellas. Esto es verdaderamente la pintura, y es más bello que la imitación exacta de las cosas mismas... Yo me he entregado durante años casi en vano, y con toda suerte de resultados penosos, al estudio de la naturaleza, a la lucha con la realidad; no lo niego. No quisiera haberme privado de ese *error.* Quiero reconocer que hubiera sido una locura y una estupidez continuar siempre de la misma manera, pero no que me haya tomado todo este trabajo sin ganancia ninguna... Yo no renuncio a la idea que tengo sobre el retrato, porque es una gran cosa batirse por esto, mostrar a la gente que en ellos hay otra cosa que lo que el fotógrafo con su aparato puede sacar...; prefiero pintar los ojos de los hombres que las catedrales, porque en los ojos hay algo que no existe en las catedrales, aunque éstas sean majestuosas e imponentes; el alma de un hombre, incluso cuando es un pobre mendigo o una chica del arroyo, es más interesante a mis ojos *(Cartas a Teo,* entre 1883 y 1886).

11. J. A. McNeill Whistler: *La naturaleza es un teclado*

La naturaleza contiene los elementos, en color y en forma, de toda pintura, como el piano contiene las notas de toda música. Pero el artista ha nacido para sacarlas de ella, elegir y agrupar con ciencia los elementos a fin de que el resultado sea hermoso,

como el músico reúne sus notas y forma acordes hasta que despierta del caos la gloriosa armonía. Decir al pintor que hay que tomar la naturaleza como es, vale tanto como decir al virtuoso que puede sentarse al piano.

«La naturaleza tiene siempre razón» es un aserto artísticamente tan falaz, como verdad es que corre por ahí como dinero contante. La naturaleza tiene razón rara vez, a tal punto que casi podría decirse que la naturaleza habitualmente se equivoca; que el estado de cosas necesario para agrupar una perfección armónica digna de una pintura es rara o absolutamente nada común...

El secreto de la naturaleza se despliega a los ojos del artista; sus lecciones resultan claras gradualmente para él. Él contempla la flor no a través de la lupa para recoger datos para la botánica, sino a la luz del que en la variedad escogida de tonos brillantes y matices delicados halla sugestiones para futuras armonías. No se limita a copiar perezosamente y sin idea cada brizna de hierba, sino que, en la larga curva de una estrecha hoja corregida por el impulso erecto de su tallo, aprende a conjugar la gracia con la dignidad, a realzar la dulzura con la fuerza, de manera que resulte la elegancia...

A través de su cerebro, como a través de un alambique, se destila la esencia más pura de ese pensamiento que comenzó en los dioses y que ellos le dejan a él realizarlo. Puesto por ellos en un reino aparte para completar la obra por ellos iniciada, el artista produce esa cosa maravillosa llamada obra maestra, que supera en perfección todo lo que ellos intentaron en lo que llamamos naturaleza; y los dioses le miran hacer y se admiran y conocen cuánto más bella es la *Venus de Milo* que la Eva que ellos hicieron (*The Ten o'clock,* 20 febrero 1885).

12. Marcel Proust: *Expresión de una realidad oculta*

Poco a poco, conservada por la memoria la cadena de todas esas expresiones inexactas en las que no queda nada de lo que hemos verdaderamente experimentado, es lo que constituye para nosotros nuestro pensamiento, nuestra vida, la realidad, y es esa mentira la que pretende reproducir un arte que llamamos «vivido», simple como la vida, sin belleza, doble empleo, tan aburrido y tan inútil, de lo que nuestros ojos ven y de lo que nuestra inteligencia constata, que se pregunta uno dónde halla el que se entrega a él la centella gozosa y matriz capaz de ponerlo en marcha y de hacerlo avanzar en su tarea. La grandeza del arte verdadero, por el contrario..., era hallar y captar de nuevo, hacernos conocer esa realidad lejos de la cual vivimos, y de la que nos apartamos más y más a medida que toma más espesor e impermeabilidad el conocimiento convencional que nosotros la sustituimos, esa realidad que es simplemente nuestra vida auténtica, y corremos el peligro de llegar a la muerte sin haberla conocido todavía. La verdadera vida, la vida al fin descubierta y esclarecida, y, consiguientemente, la única vida realmente vivida, es la literatura; esta vida que en un sentido habita en cada instante en todos los hombres lo mismo que en el artista. Pero ellos no la ven, porque no se preocupan de aclararla. Y así su pasado está repleto de innumerables clisés que quedan inútiles, porque la inteligencia no los ha «revelado». Nuestra vida y también la vida de los demás; porque el estilo para el escritor, lo mismo que el color para el pintor, es una cuestión no de técnica, sino de visión. El es la revelación, imposible por medios directos y conscientes, de la diferencia cualitativa que existe en la manera como nos aparece el mundo; diferencia que, si no hubiera arte sería el secreto eterno de cada uno. Sólo por el arte podemos salir de nosotros, saber lo que

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

otro ve de ese universo que no es el mismo que el nuestro, y cuyos paisajes hubieran quedado tan desconocidos para nosotros como los que puede haber en la luna. Gracias al arte, en lugar de ver un único mundo, el nuestro, lo vemos multiplicarse; y cuantos son los artistas originales, tantos mundos son los que tenemos a nuestra disposición, más diferentes unos de otros que los que ruedan en el infinito, y muchos siglos después de haberse apagado el fuego del que emanaba, llámense Rembrandt o Ver Meer, nos envía aún su rayo especial... (*Le temps retrouvé,* 1927).

13. Valéry: *Hay que trapichear con la naturaleza*

En el drama de las artes, la naturaleza es un personaje que aparece bajo mil máscaras. Es todo y es cualquier cosa. Es toda ella simplicidad y toda complejidad; sustrayéndonos su visión de conjunto o desafiándonos en sus detalles; recurso y obstáculo, dueña, sierva, ídolo, enemiga, cómplice —sea que se la copie, sea que se la interprete o que se la violente, que se la componga o se la reorganice, que se la tome por materia o por ideal—. En todo instante, ella está junto al artista, en torno al artista, con él, contra él, y en su propio seno oponiéndose a sí misma.

Cada artista tiene sus particulares relaciones con lo visible. Unos se esfuerzan por restituir con la máxima fidelidad lo que perciben. Son los que creen que no existe más que una sola y universal visión del mundo. Lo consideran percibido por todos como lo es por ellos, y, firmes en ese dogma, ponen su corazón en eliminar de sus obras todo sentimiento, toda desigualdad de origen personal. Esperan hallar su gloria en una reflexión que se asombre de tanta exactitud y termine por pensar en el hombre que se ocultó detrás de tamaño logro de semejanza.

Otros, como Corot, aunque comienzan como los primeros y guardan generalmente hasta el fin un cuidado del estudio estricto de los objetos, al que regresan de vez en cuando para medir en él su paciencia y su virtud de aceptación, desean, sin embargo, hacernos sentir lo que ellos sienten ante la naturaleza y pintarse a sí mismos pintándola a ella. Se preocupan mucho menos por reproducir un modelo que por producir en nosotros la impresión que ella les causa, lo cual exige y lleva consigo no sé qué combinación sutil de la verdad óptica y de la presencia real del sentimiento. Proceden por acentuación o por sacrificios, profundizan o aligeran su trabajo; unas voces enriquecen los detalles, otras impulsan su deseo hasta la abstracción y no respetan ni las formas mismas.

Otros, en fin —los «Delacroix»—, para quienes la naturaleza es «un diccionario», toman de ese léxico los elementos de su sintaxis. La naturaleza es para ellos, sobre todo, un cúmulo de recursos de memoria y de imaginación, documentos siempre presentes o nacientes, pero incompletos o inciertos, que ellos confirman o corrigen en seguida por la observación directa, una vez que han fijado en un boceto el espectáculo mental, y cuando la construcción de los seres sucede a la representación viva de un cierto *momento (Pièces sur l'art; Autour de Corot).*

14. Maurice Denis: *La visión de la naturaleza se modifica perpetuamente*

Tener presente que un cuadro —antes de ser un caballo de combate, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera— es esencialmente una superficie plana cubierta de colores concertados en un cierto orden.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Busco una definición de la palabra *naturaleza* que rubrique y resuma la teoría del arte más generalmente aceptada en este fin de siglo. Probablemente, ¿el total de las sensaciones ópticas? Pero, para no hablar de las perturbaciones naturales del ojo moderno, ¿quién no sabe el poder de los hábitos cerebrales sobre la visión?...

Id al museo y considerad cada lienzo por separado, aislándolo de los otros: cada uno os dará, si no una ilusión completa, al menos un pretendido aspecto verdadero de la naturaleza. Veréis en cada cuadro lo que habéis querido ver en él. Ahora bien, si se consigue ver, por un esfuerzo de la voluntad, la naturaleza en los cuadros, la recíproca es también verdadera. Hay una tendencia ineluctable en los pintores a llevar los aspectos percibidos en la realidad a los aspectos de pintura ya vistos.

Imposible determinar todo lo que puede modificar la visión moderna, pero no hay duda de que la tormenta intelectualista que atraviesan la mayoría de los jóvenes artistas, llega a crear realísimas anomalías ópticas. Se llega a distinguir muy bien ciertos grises violetas cuando se ha buscado largamente si son, o no, violetas.

La admiración irrazonada de los cuadros antiguos, en los que se buscan (puesto que hay que admirarlos) reproducciones concienzudas de la naturaleza, ha deformado ciertamente el ojo de los profesores de la Escuela de Bellas Artes.

De la admiración de los cuadros antiguos, que son estudiados con el mismo espíritu, no sin papanatismo, provienen otras perturbaciones. Adviértase que esa indefinible naturaleza se modifica perpetuamente, que no es la misma en el salón de 1890 que en los salones de hace treinta años, y que hay una «naturaleza» a la moda que cambia lo mismo que los sombreros y los vestidos (*Théories,* 1890- 1910).

15. André LHÔTE: *El artista no es un gacetillero, sino un iluminado*

No es añadiendo indefinidamente a la imagen de un objeto como se logra pintarlo acabadamente, sino sustrayéndole sin cesar el mayor número de detalles. Se termina sustrayendo, no añadiendo. He ahí la fórmula, la píldora, tan difícil de tragar...

La naturaleza es tan rica, tan variada, tan sobrecargada de detalles, que cualquiera que sea el número de elementos rechazados por el artista siempre quedan suficientes para la expresión de una gran verdad natural... Por lo demás, todos los detalles de un objeto vivo están tan vinculados por leyes profundas de estructura, que basta expresar uno solo con elegancia para sugerir todos los demás...

La noción de «el ojo, objetivo fotográfico» tiende a desaparecer para dar lugar a la del «sentimiento» que corrige, que altera, que deforma las impresiones del ojo. De hecho, un gran paso en el conocimiento de las leyes de la creación artística ha sido este descubrimiento del poder mágico de la sensación afectiva sobre la visión. Gracias a esta noción nueva, que nos da la explicación de la pintura impresionista y de todas las escuelas modernas, más o menos derivadas del impresionismo, el artista pintor ya no es considerado como un gacetillero, como un funcionario encargado de hacer un inventario exacto de lo que ocurre ante sus ojos, sino como un iluminado, que hace un informe mentiroso, basado sobre lo que sus ojos *han creído ver.* La magnanimidad de ese buen público iniciado en los secretos de los museos y de los talleres es tal que parece estar ya en condiciones de admitir que «la visión normal» de los seres y de las cosas es incompatible con la sinceridad de un corazón emocionado *(La peinture. Le coeur et l'esprit).*



Capítulo VI

El arte como génesis

1. POTENCIA CUASIGENERATIVA DE LA MENTE

Los filósofos estoicos desarrollaron la idea aristotélica del parecido entre la producción artística y el proceso generativo natural[1], hallando en la generación animal «artis quaedam similitudo»[2], y en el arte, una potencia generativa y creativa[3]. Platón, en un contexto que se refiere al amor de la belleza natural (aunque tampoco excluye positivamente el arte), ya había afirmado que el amante de los seres bellos *aspira a engendrar* en la belleza[4].

Esta visión del arte no puede extrañar a una mente cristiana, habituada a llamar *concepto* al fruto de su propia actividad pensante. Toda la doctrina de la filosofía cristiana sobre la generación deriva de San Agustín: Dios se conoce a sí mismo, y al conocerse engendra un Verbo igual a Él en naturaleza[5]. Así como nosotros, cuando comunicamos nuestros pensamientos a los demás, lo hacemos mediante la palabra, así aquella Sabiduría que el Padre engendra, con la que se conoce a sí mismo, se llama justamente *Verbo*. Agustín ve en el hombre un símbolo de la Trinidad santa; hay en el hombre una trinidad de facultades o funciones: la mente (parte más alta del espíritu), el conocimiento y el amor: *mens, notitia, amor*[6]. El ser intelectual posee una locución interior, con la que expresa diversos verbos mentales[7], y nada puede operar externamente sin antes concebirlo con la mirada de la mente; la noticia que tenemos de las

---

[1] *Et. Nic*. VI 4; *Metaf*. VII 7; VII 99,1034.
[2] CIC., *De nat. deor.* II 22 y 56.
[3] *Ibid*., II 32: «Censet enim artis maxime proprium esse creare et gignere».
[4] *Conv*. 206b-c.
[5] *De Trin*. XIV 6: PL 42,1040; *De fid. et symb*. I 3: PL 40,183.
[6] *De Trin*. IX 2-12: PL 42,961-972.
[7] El *verbum mentis* agustiniano no es propiamente un concepto, sino *juicio* (E. GILSON, *Introd. à l'étude* de *S. Augustin* [1931] p. 118).

cosas es un verbo que engendramos al decirlo en nuestro interior: «Dicendo intus gignimus»[8].

Esta *generación mental,* mantenida luego en el Medievo[9], es estudiada sistemáticamente por los escolásticos[10]. En la *Summa*, de Santo Tomás, se define la generación como «origen de un ser vivo que proviene de un principio viviente con el cual está unido», añadiendo que «no todo lo que así procede puede llamarse engendrado *(genitum)* propiamente, sino sólo lo que procede según la razón de semejanza; de una semejanza especial que consiste en tener la misma naturaleza[11]. La generación del Verbo de Dios es inmensamente superior a la generación corporal, no sólo porque el Padre engendra un ser de su misma naturaleza *singular,* sino también porque no hay distinción entre concepción y parto. En cambio, esta última característica es la que establece cierta analogía más próxima entre la generación del Verbo y la generación de la mente humana, ya que en la concepción y el parto del verbo inteligible humano no hay ni desplazamiento espacial ni sucesión temporal. El entendimiento humano, lejos de ser un acto puro como Dios en el que se identifican el ser y el entender, está a veces en potencia y a veces en acto. Cuando está actuando forma algo inteligible, que es una cierta *prole* suya, que se llama *concepto*. Sin embargo, este verbo concebido por nuestro entendimiento no puede llamarse propiamente *prole* e *hijo*[12], porque no es de la misma naturaleza que el intelecto del que procede; para ser hijo se necesita semejanza e igualdad de naturaleza[13].

Por lo que atañe explícitamente a las «res artificiales», Santo Tomás, no obstante su asimilación relativa entre la generación divina y la del verbo humano, forma un grupo aparte. Los artefactos tienen un origen diverso que los objetos que proceden por vía *natural (naturaliter),* es decir, por generación[14]. En materia artística, Santo Tomás se muestra siempre aristotélico, es decir, particularmente sensible al costado *facticio* y técnico, y esta sensibilidad le impide ver lo que de *generativo,* además de facticio, hay en el arte. Ciertamente, al arte no podemos aplicarle la noción de *generación* estrictamente; con todo, puesto que él llama *concepción* a la producción intelectual (por razón de la semejanza surgida entre el *verbo* mental y la *cosa* entendida)[15] y el arte se

---

[8] *De Trin*. IX 7: PL 42,967.

[9] Para San Anselmo, toda operación artesana implica la necesidad de una locución interna; lo que el hombre *hace,* antes lo *dice* en su interior (*Monol*. X; PL 158,158).

[10] Santo Tomás, *Comp. theol*. 43; San Buenaventura, *In Hexäm*. XI.

[11] 1 q.27 a.2; *Contr. gent*. IV 12: *De rat. fid*. c.3.

[12] «El entendimiento es potencia generativa y que se empreña y pare, y que tiene hijos y nietos», decía Huarte de San Juan (*Examen de ing*. I). *Hijo del entendimiento* llamó Cervantes a Don Quijote en un célebre prólogo.

[13] *De rat. fid*. c.3.

[14] *Comp. theol*. 44.

[15] 1 q.27 a.2; *Contr. gent*. IV 11: «Si, tratándose de la operación de nuestro entendimiento, usamos el término *concepción* es por cuanto en él se halla la *semejanza* de la cosa entendida, no obstante que no tenga identidad de naturaleza».

define como *recta ratio,* justamente hubiera podido hablar de la *concepción* artística.

La verdad expresada en el mismo término *conceptus* es explicada por una doble relación que surge entre el verbo interior —la *proles mentis*— con la mente concipiente —*intellectus*— y con la cosa real entendida —*res intellecta*—. Si este fenómeno intelectivo tiene parecido con una generación al punto de merecer el nombre de concepción, es porque el intelecto es la potencia *donde* se hace el concepto, es decir, se comporta pasivamente como la madre; y la cosa entendida es la fuerza activa que imprime su imagen, como el padre. Por consiguiente, la semejanza e imagen (que permite hablar de cuasigeneración y concepción) hay que ponerla en el verbo interior respecto solamente a la *cosa entendida*[16]. Santo Tomás no alcanza a ver la semejanza que debe surgir necesariamente, como nos hace ver la psicología moderna, entre el verbo concebido y la *mente concipiente;* y si compara a ésta con el organismo materno, es porque la ignorancia biológica de su época le hacía imaginar el papel generativo de la madre como puramente pasivo. En su disertación teológica, orientada a subrayar la diferencia esencial entre la generación del Verbo de Dios (en el que se identifican *esse* e *intelligere*) y la concepción del verbo intelectual humano, se contienen ya algunas sugerencias fecundas para una posterior elaboración al distinguir el aspecto subjetivo *(intentio intellecta)* y el aspecto objetivo *(verbum interius)* de la intelección. Pero, más atento siempre a marcar las diferencias, advierte que nuestro entender toma su principio de los sentidos, los cuales son movidos por las cosas naturales. Lo que hay de *similitud y* de *imago* en el concepto humano queda determinado por la *cosa conocida*[17].

Con esto, el aspecto subjetivo del conocimiento y de la intelección y de toda operación humana en que colabora la mente queda en la sombra. Sabemos que el conocimiento no es un simple fenómeno de reflejo especular del objeto conocido en la mente cognoscente. En un importante estudio (al que remitimos al lector), Sánchez de Muniáin ha ilustrado copiosamente lo *generativo* del arte partiendo precisamente de la teoría escolástica sobre el *concepto* y de los aspectos subjetivos de la intelección implícitos solamente en la teoría tomista[18].

En esta misteriosa fecundación de la mente que es la intelección hay dos aspectos: la concepción anímica del objeto por una mente y la objetivación expresiva de la mente. Por razón de ambos aspectos podemos decir que cada hombre

---

[16] *Comp. thel.* 39: «Quanto ergo intellectus intelligit aliud a se, res intellecta est sicut pater verbi in intellectu concepti; ipse autem intellectus magis gerit similitudinem matris, cuius est ut in ea fiat conceptio. Quando vero intellectus intelligit seipsum, verbum conceptum comparatur ad intelligentem sicut proles ad patrem».

[17] *Contra gent.* IV 11.

[18] *Fundamentación filosófica de lo generativo en el arte:* Rev. de Filosofía 69-70, abril 1959 pp. 169-200.

tiene un modo personal de concebir las cosas y de expresarlas, puesto que por ser una *concepción* hay siempre una huella que el cognoscente imprime de sí mismo en lo que aprehende y en lo que expresa. Todo esto interesa a la estética, en cuanto pretende examinar el origen de la obra de arte. Ante todo, porque todo artista es un pensador (el arte es *recta ratio factibilium*); un pensador original, en cuanto que su ejercicio pensante debe terminar en una obra personal única y expresivo[19]. Es natural, pues, que nos interese mostrar cómo esa originalidad creadora del arte está ya como iniciada en esa fase «pensativa» de su labor y cómo no les falta razón a quienes afirman que todo filósofo potente y original es, en cierta manera, un artista. Pero, además, las consideraciones precedentes sobre la energía cuasigenerativa del pensamiento artístico presentan otro aspecto quizá más fundamental: el de la idea *ejemplar.* Antes de considerar esa *idea* como ejemplar del artista, hemos querido examinarla simplemente como *concepto* o *imagen,* destacando lo que en todo concepto hay de referencia a la mente concipiente.

2. LA IDEA EJEMPLAR EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

La teoría de las *ideas* es el fundamento de la metafísica, de la lógica y de la ética de Platón. En el orden artístico, Platón no dejó muy clara la función de las ideas: «¿En qué pone los ojos el carpintero cuando hace la lanzadera? ¿No es sobre un objeto que sea naturalmente adecuado al arte de tejer?... Y si la lanzadera se rompe durante su fabricación, ¿acaso la rehará teniendo ante sus ojos la lanzadera rota? ¿O más bien pondrá los ojos en la *forma aquella* en que se inspiró al hacer la lanzadera rota?»[20] Por desgracia, los artistas no proceden así, y se dedican a imitar apariencias, «sombras» de las verdaderas *formas*, quedándose a triple distancia del ser y de la verdad. En la *Repúbli*ca, el proceder exigido para los pintores se pone como ejemplo a seguir por los estadistas: «Dirigir la mirada a lo supremamente verdadero para contemplarlo con atención, y traer así a las cosas las leyes de lo hermoso, de lo justo y de lo bueno»[21]. No obstante haber hablado (en la *República)* de la idea de cama, de la *cama-en-sí,* parece que Platón, hacia el fin de su vida, no admitía ya las *ideas* para los objetos *artificiados*[22], sino sólo para los naturales; y ésa sería una razón más de la actitud adversa de Platón para con el arte, cuyo destino sería el carecer de modelos ideales[23]. El *demiurgo,* autor del cielo, de los astros

---

[19] SÁNCHEZ DE MUNIÁIN, a.c., p. 183: «Los ejemplares poéticos del artista y las formas donde plenamente se objetivan son y valen expresamente como algo distinto del modelo imitado por el arte en un doble aspecto: por la peculiar configuración entitativa que el objeto aprehendido e inventado recibe de la mente, que al aprehenderlo se expresa conceptivamente en él, y por la objetivación expresiva de la mente generante en la forma artística inventada».

[20] *Crat*. 389a-b.

[21] *Rep*. VI 485.

[22] Cf. ARIST., *Metal*. XI 3.

[23] G. C. FIELD, *The Philosophy of Plato* (London 1956) pp. 134ss.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

y de los seres naturales, sería, en los sueños de Platón, el verdadero artista. El nombre sugestivo que le reserva —«poeta y padre de las cosas»—[24] sugiere precisamente que en él tiene lugar, en sentido propio, eso que los artistas oscura e imposiblemente aspiran a realizar: una creación y una generación. Pues bien, dice Platón, «si este mundo es bello y su demiurgo es bueno, está claro que es porque él fija su mirada sobre el modelo eterno... Si sus ojos se fijaran sobre lo ya producido, si utilizase un modelo sujeto a nacimiento, lo que realizaría no sería bello»[25].

Aristóteles refutó la teoría de las ideas platónicas, «dando por imposible que la esencia de una cosa y la cosa de que ella es esencia estén separadas»[26]. Para él, *idea* significa la forma interior que vive en el alma del artífice[27], y que debe plasmar mediante su operación en la materia. Toda producción artística requiere un λόγος ἀληθινός; que está en la mente del agente[28]. El médico que obra la salud, como el arquitecto que construye la casa, operan guiados por la *idea* de salud y la *idea* de casa, que preexisten en sus mentes; esa idea (εἶδος) es su arte[29].

Los estoicos siguieron a Aristóteles. Con todo, Cicerón, hablando del ejemplar ínsito en la mente del artífice, emplea calificativos que recuerdan la perfección absoluta de las ideas platónicas, aunque piensa que ningún artista crea obras tan bellas que no podamos imaginar otras que lo sean más[30]. Séneca interpreta a Platón de modo aristotélico, atribuyendo a la mente del artífice un *ejemplar (idea)* a cuya imitación logra imponer una forma *(idos)* a la obra[31]. De la idea eterna e inmutable de Platón, Séneca hace una *species* mental de la que dependerá la forma de la obra[32]. Esta concepción del ejemplar como *id ad quod,* como imagen mirando a la cual *(quam intuens)* trabaja el artista, va a conservar la tradición casi hasta nuestros días.

Plotino volvió al ἔνδον εἶδος pero relacionándolo estrechamente con un «prototipo perfecto y excelso». Reprocha a Platón por haber considerado el arte como pura imitación de las apariencias[33]. «Fidias hizo su *Zeus* sin ningún modelo sensible». Es la idea (εἶδος) contemplada en el espíritu del artista, despojada de la rígida inmovilidad de Platón, la que se transforma en visión *viva,* pero sin perder su rango metafísico. La belleza del arte, en el espíritu del artista, es superior a la belleza de la obra exterior, porque se remonta a

---

[24] *Tim.* 28a: τὸν μεν ποιητὴν καὶ πατέρα τοῦδε τοῦ παντὸς.
[25] *Tim.* 28-29a.
[26] *Metaf.* I 9; XII 4 y 5.
[27] *Metaf.* VI 7,1032.
[28] *Et. Nic.* VI 4.
[29] *Metaf.* VI 7: «Resulta así que, en cierto modo, la salud se hace a partir de la salud, y la casa a partir de la casa».
[30] *Orator* II 8-9.
[31] *Epist.* 65,7.
[32] *Epist. ad Luc.* 58,19 y 20.
[33] *En.*V 8,1.

los principios inteligibles, en que la naturaleza misma tiene su origen. Para Aristóteles, la materia anhela la forma; para Plotino, la materia es el mal; la belleza, lo mismo en los cuerpos naturales que en la casa construida[34], es μετοχή τοῦ εἶδους; no es algo propio de la materia (como la simetría, la extensión, etc.). La meta propuesta por Plotino al arte es siempre inalcanzable. La belleza va naciendo según va el artífice tallando y puliendo el mármol de la estatua[35]. Pero una belleza aún más alta reside allí donde la idea está desde el principio sustraída a la caída en el mundo de la materia.

Por su valor simbólico-espiritual, esta estética neoplatónica fue asimilada por el cristianismo, y se hizo patente en los dos escritores antiguos que más influjo ejercieron en la Edad Media: el Pseudo-Dionisio[36] y San Agustín. La concepción agustiniana de la belleza, como vimos, es de cuño plotiniano; pero el cristianismo muestra en ella también su visión original de la creación. Las cosas materiales que le seducen por su hermosura no son tinieblas y basura; son despreciables *sólo relativamente* a la belleza espiritual y divina; y aún así, él sabe descubrir el origen divino no sólo de las bellezas naturales, sino también de aquellas formas que a través del espíritu pasan a las manos del artista[37]. Para San Agustín, Dios es el supremo artífice. Las ideas platónicas están en la mente de Dios[38]. El conocimiento de las cosas en sí mismas es un conocimiento descolorido y crepuscular; conocerlas en la mente divina, como *en el arte* en que han sido hechas, es como conocerlas *de día*[39]. El arte *vive* en la mente del artífice. «Fijaos en un arca en cuanto concepción del artífice y en cuanto obra ejecutada. Como concepción, *el arca* es vida, pero no lo es como obra hecha. Porque en el alma del artífice, donde las cosas están antes de su ejecución, tienen vida»[40]. Esta concepción vital y dinámica de los ejemplares artísticos en la mente del artista va a ser progresivamente desarrollada por los pensadores cristianos.

En el siglo XIII, Santo Tomás determina el valor del arte sobre la base de la identidad de la obra con la idea inherente al entendimiento. «Una casa es verdadera casa si responde al ejemplar que el constructor lleva en su mente»[41]. Puede ser que el artista se inspire a veces en algo exterior, pero la imagen que en definitiva ha de guiarle es la *forma interior* que vive en su espíritu[42]. Esta será la mentalidad común a todos los escolásticos. Cuando ellos hacen depender el arte de la

---

[34] *En*. I 6,3.

[35] *En*. I 6,9.

[36] No nos detendremos aquí a exponer las ideas ejemplaristas del Pseudo-Dionisio, que aparecen sobre todo en el *De div. nom*.

[37] *Conf*. X 34: PL 32,800.

[38] *De Gen. ad litt*. V 13,29: PL 34,331; *83 quaest*. q.46: PL 40,29ss.

[39] *Civ. Dei* XI 7; XI 29: PL 41,322 y 343; *De Gen. ad litt*. V 18: PL 41,334.

[40] *Tract. in Ev. Io*. I 16ss: PL 35,1387; *De* ver *rel*. XXII 42: PL 34,14; *De Gen. contr. manich*. I 8,13: PL 34,179.

[41] *Summa* 1,1 q.16 a.1; *De ver.* III 1,2.

[42] *De ver.* III 3.

«conformidad» con una imagen original, están refiriéndose no a la imitación de un objeto natural, sino a la relación con la idea ejemplar alojada en la mente. Está aún lejos de la estética medieval el mirar los objetos naturales para reproducir su forma empírica. No se insistirá bastante en la diferencia de esta concepción con la que se impondrá en el Renacimiento, y que ha llegado en toda su vigencia hasta el siglo XIX. La visión del Medievo, que podríamos llamar neoplatónica, constituyó una verdadera estructura mental que obligaba al artista a fijar espontáneamente su mirada en el mundo interior. Por no comprender esta manera de ser de aquellos hombres, obras geniales de su espíritu creador fueron consideradas durante siglos como malogrados engendros y torpes tentativas.

¿Cuál era la estructura de ese *ejemplar* interior? La psicología moderna nos ha hecho ver que *ejemplar* es un término que no puede aplicarse unívocamente al artesano y al artista. Los escolásticos no llegaron a establecer con nitidez tal diferencia. Ignoraron la función concreta de la fantasía creadora; y, aunque por toda la tradición medieval se transmite el tema de la locura divina del poeta, en realidad la teoría no la tomó en consideración[43]. Hablaron de la *causa exemplaris* existente en la mente del artífice; pero en sus tratados este término resulta ambiguo en su significación psicológica. Cuando su atención se centra en el trabajo del artesano, la teoría ejemplarista se inclina a concebir el *ejemplar* como un modelo *objetivo* y *estático*. Cuando tratan de la labor del artista y el inventor, el ejemplar en su contexto se colorea de subjetivismo, adquiere propiedades que lo hacen dinámico, toma calidades de lo que ellos llamaban concepto *formal*. Precisamente porque perciben intuitivamente la ambigüedad de un concepto que no tenían suficientemente estudiado, en aquel ambiente histórico en que la estética y la psicología experimental no habían nacido, aquellos colosos del pensamiento se mostraban prudentes en la formulación de sus tesis, presentándolas rara vez como ciertas; el empleo del *videtur* y del *fortasse* es común en ellos al tratar de esta cuestión[44].

San Buenaventura, cuyo sistema gira en torno a la causa ejemplar (como el de Santo Tomás en torno a la analogía), rechaza a Aristóteles, que desconoció el ejemplarismo divino, y se vuelve hacia Platón, tomando de él sólo cierta actitud metafísica, ya que por ignorar la verdad fundamental —el dogma del Verbo, clave de la perspectiva ejemplarista— sólo podía suministrarle una orientación general del pensamiento. Para él, *ejemplar* es una idea «que da noticia causadora de las cosas»[45]; idea, por tanto, no estática e inerte, sino energética y vital, como la concibieron Plotino[46] y Agustín[47]. La corriente agusti-

---

43 U. ECO, *Sviluppo dell'estetica medievale,* en *Momenti e Problemi*... I p.209 (cita a CURTIUS, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* [Bern 1948] exc.8).

44 *De ver.* III 1: «Dicimus enim formam in artifice esse exemplar artificiati, et similiter etiam formam quae est extra artificem, ad cuius intentionem artifex aliquid faci. Haec ergo *videtur* esse ratio ideae, quod idea sit forma, quam aliquid imitatur ex intentione agentis, qui determinat sibi finem».

45 «Idea dans notitiam causantem res» *(De scient. Cti.* q.2 concl.).

46 *En.* III 2,l-2.

47 «Arca in arte vita est, quia vivit anima artificis» (cit. *supra*).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

niana continúa en el siglo XIV. Dante es en esto preferentemente aristotélico[48]; en cambio, la especulación mística se inspira en otras fuentes. Para el Maestro Eckhardt, buscar un ejemplar artístico consiste en fijar místicamente la mirada en la realidad a reproducir hasta identificarse con ella. Las ideas subsistentes en Dios y comunicadas a la mente humana no son arquetipos platónicos, sino más bien tipos de actividad, fuerzas, principios de operación. No existen como *standards,* sino como ideas de actos a cumplir. De la idea debe surgir la cosa realizada, pero como un acto de crecimiento[49]. La imagen *expresa* es «formalis emanatio et sapit proprie ebullitionem». No es distinta del ejemplar, sino que hace vida con él, está en él y, en cierto modo, se identifica con él[50]. De aquí nace una nueva visión del proceso artístico. «Lo que nos parece entrever no es ya el Medievo, es el germen de nuevos desarrollos de la estética que pertenecen al mundo moderno»[51].

Ya vimos cómo en la Europa del siglo XV se fue difundiendo la concepción del arte como imitación de las formas de la naturaleza. Se le llamó *simia naturae*. Leonardo dirá que la pintura es «nieta de la naturaleza» porque todas las cosas son hijas de la naturaleza, y la pintura nace de ellas. La concepción artística del Renacimiento se va a contraponer, pues, a la medieval, sustrayendo, en cierto modo, el objeto al mundo interior del sujeto y asegurándole un puesto en un «mundo exterior» sólidamente definido, de modo que establece (como en la práctica lo hizo la perspectiva) una distancia que al mismo tiempo objetiva el objeto y despersonaliza al sujeto. Desde ahora lo que preexiste a la obra de arte y determina su forma ya no es una idea en la mente del artífice, sino un objeto de la naturaleza. Con todo, esta actitud no se impondrá de golpe, como ocurre siempre en la historia. Sentida profundamente, y antes que nadie, por los mismos artistas, esta corriente se ve retenida por impulsos opuestos, siendo el principal de ellos el neoplatonismo renaciente.

En los *Diálogos de amor,* de León Hebreo (1535), de inmenso influjo en el siglo XVI, se intenta una teoría del conocimiento que concilie a Aristóteles con Platón, aunque parece más fiel al segundo en su teoría del amor. El arte trata de imprimir una forma en la materia: «Y así como, quitando, por consideración, la *corporalidad* del artificiado hermoso, no queda sino la idea que está en el entendimiento del artífice, así, quitando la materia de los hermosos naturales, quedan solamente las formas ideales, preexistentes en el entendimiento primero y en el ánima del mundo»[52]. Los artistas de ese siglo están más cerca

---

48 *De mon*. II 2; *Par.* I 127.

49 A. COOMORASVAMY, *Meister Eckhart's View of Art,* en *The Transformations of the Nature in Art* (New York 1956).

50 A. SPAMER, *Texte aus der deutschen Mystik des XIV u. XV Jahr.* (Jena 1912).

51 U. ECO, o.c., p. 210.

52 Doctrina más unitaria que armónica, en la cual entran concordados, como dice Menéndez Pelayo, Aristóteles y Platón, «la idea *en las cosas* (llamada *forma*) y la idea *sobre las cosas,* identificada con la divina sabiduría» (o.c., II pp. 42-43).

de lo real que los teorizantes platónicos contemporáneos. Rafael, para suplir la carestía que en el mundo hay «de buoni giudici e de belle donne», busca una «certa idea», que no tiene nada de origen metafísico. Vasari atribuye la idea más bien a la experiencia. Miguel Ángel, en un célebre soneto, distingue entre *concepto* e *imagen*[53]; *imagen* sigue el significado de San Agustín y Santo Tomás: representación que «ex alio procedit» y reproduce un objeto ya existente; *concepto,* en cambio, parece corresponder al ejemplar artístico; es la *forma agens,* no la *forma acta*. El gran artista ve, pues, en el *concepto* un principio interior dinámico más que un paradigma formal.

Desde principios del siglo XVII, la *idea ejemplar* de la obra artística se concibe de diversas maneras[54]. Para muchos ha dejado de ser una idea *preexistente* en el intelecto, como antiguamente la imaginaron Cicerón («in ipsius mente insidebat species») o Santo Tomás («domus vero assequitur similitudinem formae quae est in mente artificis»). Mucho menos es innata, como pretendía el neoplatonismo ingenuo de M. Ficino; aunque a principios del XVII, Zuccaro, no obstante su parcial aristotelismo y su atención a la experiencia sensible, todavía llama a la *idea* «scintilla della divinità»[55]. Cada vez más resueltamente, la idea se concibe como algo que «viene a la mente» (como había dicho Rafael), o que «nace» (como dijo Armenini[56]), o «es sacada de la realidad», como había escrito Vasari[57], o «conseguida», como dirá más tarde F. Baldinucci[58]. Francisco Pacheco, el suegro de Velázquez, en su *Arte de la pintura,* dice expresamente que la perfección del arte consiste en «pasar de las ideas a lo natural, y de lo natural a las ideas, buscando siempre lo mejor y más seguro y perfecto»[59]. Bellori, en la segunda mitad del siglo XVII, mantiene la idea ejemplar, pero es una idea que proviene de la contemplación sensible: «Mediante la selezione fra le belleze naturali supera la natura»[60]. En toda esta época, por tanto, la teoría mantiene la doctrina del *ideal* con carácter objetivista, que se intenta conjugar con la teoría de la selección de formas naturales.

Llegados a este punto, interesa precisar la concepción que los grandes pensadores del momento —en esta primera fase del Barroco— tienen sobre la naturaleza de la causa ejemplar. Comprobaremos que se va tomando concien-

---

53 Soneto 83:

«Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in sè non circoscriva
col suo soverchio: è solo a quell'arriva
la man che ubbidisce all'intelletto».

54 E. PANOFSKY *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstlehren* (Leipzig 1924); trad. ital.: *Idea. Contributo alia storia dell'Estetica* (Firenze 1952).

55 *Idea d'scultori, pittori e architetti* (Torino 1607).

56 *De'veri precetti della pittura* (Ravenna 1597).

57 *Le vite de'più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani*... (Firenze 1550).

58 *Vocabulario toscano dell'arte del disegno* (Firenze 1681).

59 *Arte de la pintura* (Sevilla 1649). Cf. el comentario de MENÉNDEZ PELAYO, o.c., II pp. 416ss.

60 *Le vite de Pitori*... (Roma 1672).

cia de su estructura dinámica. El teólogo lisboeta Juan de Santo Tomás (1589-1644) afirma que no basta conocer las obras del arte para tener su *idea;* sólo el artífice tiene la *idea* del artefacto[61], como si hubiera que decir —comenta Maritain— que «no se tiene verdaderamente la idea de una cosa si no se es capaz de hacerla»[62]. El teólogo Gabriel Vázquez (1549-1602), exponiendo las diferencias entre el arte de Dios y el de los hombres, opina que las cosas hechas por Dios son idénticas a las que concibe en su mente, mientras que las que fabrica el hombre sólo «se parecen» en proporción, figura y otros rasgos a sus ideas ejemplares; porque, a diferencia de Dios, el hombre sólo tiene en su mente un *simulacro confuso* de lo que consigue realizar[63].

La doctrina del gran teólogo granadino Francisco Suárez (1548-1617) sobre la causa ejemplar supone un progreso notable para la interpretación de su estructura y funcionamiento psicológico[64]. Suárez no contrapone la naturaleza del ejemplar humano al ejemplar o idea creadora de la mente divina, como hace Vázquez; más bien tiende a destacar su semejanza, concibiendo a ambas como concepto *formal*. El mérito del Doctor Eximio está en haber explicado mejor ese carácter de la idea ejemplar que Vázquez calificaba de *confuso: idolum quoddam confusum*. Suárez evita este calificativo, para atribuir al ejemplar un carácter *virtual* o *seminal;* esto no le impide mantener la semejanza entre el ejemplar divino y el humano.

Frente a la opinión más tradicional, que ve en el ejemplar de la acción (divina y humana) un concepto *objetivo («id quod* actu obicitur menti»), Suárez lo considera como concepto *formal* («*id quo* concipitur»). Para los que siguen la primera opinión, el objeto conocido existe objetivamente en la mente del artista. Para los que, como Suárez, creen que la idea *ejemplar* es sólo un concepto formal, el ejemplar se identifica con el intelecto[65].

Para Suárez, la idea ejemplar que se forma en el intelecto creador no hay que concebirla como una especie de imagen o idea platónica que tenga que hallar su «doble» existencial y físico en la materia, sino sólo como semilla *(semen),* como energía operativa o causa *directriz* de la acción[66]. Esta concep-

---

[61] *Curs. Theol.* (ed. Vivès) t. 3 q.15; *De ideis* d.1 a.1 n. 13.

[62] Con nuestra mentalidad moderna, añadiríamos hoy que no se tiene verdaderamente la idea de una obra artística hasta el momento en que se la realiza.

[63] *In Divi Thomae, Summa* I disp.71 c.2.

[64] *Opera omnia;* t. 25: *Disp. metaph.* disp.25 (1597).

[65] Ya mucho antes que él y conforme a su mentalidad agustiniana, San Buenaventura había escrito: «Sed exemplar non est nisi *in quo* sunt rerum exemplatarum ideae»... I *Sent.* disp.35 q.1).

[66] Disp.25 s.1 n. 26: «Species haec non repraesentat formaliter, sed est tantum semen obiecti efficienter cooperans ad formalem repraesentationem»... H. BOEDER, en un estudio sobre la *causa exemplaris,* subraya la importancia de este concepto en Suárez: «Das exemplar ist so verstanden nichts, was nachzuahmen, was abzubilden wäre; es regelt die Tätigkeit des 'Subjets' dem es angehört, ist —mit Descartes zu reden— eine 'regula ad directionem ingenii'» *(Argo. Festschrift für Kurt Badt, zu seinem 80. Geburtstag.* Verlag M. Du Mont Schauberg, 1970, pp.15-26).

ción del ejemplar artístico es lo más opuesto a la pasividad que se atribuye, en la opinión contraria, a la *idea* ejemplar. La dirección hacia la obra como fin y resultado de la acción tiene lugar como una *especie de luz* que va por delante mostrando el camino, el modo y el término de la operación; y todo esto se hace *formaliter* por el mismísimo concepto formal de la mente.

Subrayemos el carácter activo que así se atribuye a la *idea* del artífice. Parece evidente que así como Aristóteles, al discurrir sobre la *techne,* y Santo Tomás, al hablar de la *operatio artis,* tuvieron en el pensamiento con más frecuencia el trabajo del herrero y del zapatero, Suárez, en cambio, piensa más en la labor del artista creador. De hecho, los ejemplos que aduce son los del pintor que dibuja la faz de Cristo, del escultor que, como Policleto, es causa eficiente de la estatua y del arquitecto que construye una casa. También Santo Tomás, precisamente para defender su concepción *objetiva* del ejemplar, señala al *arquitecto,* en cuya mente preexiste la *forma* de la casa que va a construir[67]. Pero éste es precisamente el caso más claro de un artista que tiene una fase artesana y puramente técnica de su trabajo, que es lo que aquí sirve de ejemplo a Santo Tomás. La labor *creadora* del arquitecto está bajo la lámpara de su estudio y sobre los planos; la edificación propiamente tal pertenece a la *techne*. Con términos modernos, diríamos que, cuando hablan del *aedificator,* Suárez piensa en el arquitecto diseñador y Tomás en el aparejador.

Suárez se da cuenta de que, viendo en el *ejemplar* un concepto objetivo, se tiende a convertir el arte en una simple imitación, en una operación pasiva y casi mecánica; aunque se trate de imitar una imagen interna dentro del espíritu, esa imagen le repugna, porque no puede imaginar así la acción del pintor o del escultor. «La cosa misma directamente concebida —dice— no puede ser ejemplar; si el ejemplar fuese la cosa misma que hay que realizar..., ya no sería un ejemplar *que dirige,* sino algo *a lo cual se dirige* la acción por medio del ejemplar; y la cosa se propone no como algo que hay que *imitar,* sino como algo que hay que *hacer*»[68].

Creemos que, si se hubiera aceptado y mantenido esta concepción dinámica de la idea ejemplar en la cultura estética de los siglos siguientes, se habría

---

[67] 1 q.15 ad 1: «In quibusdam... agentibus praeexistit forma rei fiendae... secundum esse intelligibile, ut in iis, quae agunt per intellectum, sicut similitudo domus praeexistit in mente aedificatoris; et hace dici potest idea domus, quia artifex intendit domum assimilare formae, quam mente concepit».

[68] Disp.25 s.1 n. 28: «Pertinet ad munus exemplaris dirigere actionem agentis intellectualis, ut in certum terminum et scopum tendat... Haec autem directio non fit, nisi per actualem mentis repraesentationem, quae est veluti quoddam lumen, quod praeit ostendens viam et modum ac terminum operationis». Es notable la coincidencia del gran metafísico con las observaciones empíricas de un psicólogo moderno: «L'image artistique n'est jamais la représentation d'une chose. C'est la représentation *que l'artiste se forme* et qu'il veut transmettre de la chose» (Henri Delacroix, *Psychol. de l'art* p. 155). Delacroix parece aquí un comentarista de Suárez: «Mihi non placet, quod quidam aiunt, causalitatem exemplaris consistere in passiva imitatione rei factae ad instar illius».

evitado el idealismo esterilizante y el arte no habría quizá desembocado en el pseudoclasicismo y el academicismo que fomentaron con sus escritos Mengs y Winckelmann.

El análisis de Suárez va más adelante aún. Con mentalidad verdaderamente moderna, Suárez apunta claramente a esta prioridad que en el arte debe tener el *hacer* sobre el *conocer,* a la que nos referimos en el capítulo IV citando a Alain: «El hombre no *inventa* sino en cuanto *hace»*: «L'art est une action qui fait pensée»[69]. Según Suárez, el ejemplar que preside y dirige la labor del artífice no hay que relacionarlo directamente con el *conocimiento* de la cosa que se trata de hacer, sino con la cosa misma, con su *existencia*[70]. No encontramos en la filosofía escolástica tratados que revelen una sensibilidad tan acorde con tesis que sólo varios siglos más tarde se han considerado como irrenunciables logros en la estética. Su acierto radical ha estado en haber adivinado este carácter de internación vital e inmanente que tiene la operación del artista, y, por tanto, también el ejemplar que le orienta en su itinerario creativo. No podemos exigir a Suárez que tenga el conocimiento que de esa actividad artística ha adquirido la psicología moderna. Pero nos admira que, frente a la concepción objetivista casi general entre los escolásticos, subraye clara y firmemente el carácter *subjetivo* de esa actividad dentro de la mentalidad y la terminología que le ofrecía la lógica de su tiempo. Por eso afirma Suárez que el artífice, cuando va realizando su obra, no necesita conocer su ejemplar como objeto distinto de sí mismo *(tamquam obiectum quod),* sino que le basta un conocimiento *intencional*[71], le basta conocerlo implícitamente (en el conocimiento que tiene de sí mismo), es decir, al experimentarse a sí mismo buscando, intentando y haciendo la realidad del objeto: «per modum tendentiae ad obiectum»; en esa especie de reflexión implícita y virtual que se da en todo acto de la mente[72]. A veces no puede evitar el concebir la causa ejemplar como algo que implica una operación *representativa;* pero aun entonces, buscando una expresión que responda más a su concepción personal, insiste en que no se trata de *imitar* un modelo interior, sino de *operar* y configurar una representación[73]; la manera de actuar del artista respecto a lo que tiene en su mente es distinta de lo que ocurre, por ejemplo, cuando se copia una maqueta exterior. Y por eso, si bien en el *ejemplar* se da una

---

[69] *Préliminaires à l'Esthétique* (1939) p. 288 *(L'action source du beau).*

[70] Disp.25 s.1,32: «Exemplar non constituitur in esse exemplaris formaliter ac praecise ex eo quod cognoscitur (el conocimiento sólo sería, a lo más, *condición* necesaria), sed ex proprio et quasi *intrinseco esse,* quodcumque illud sit, quod vel cognoscitur vel potest cognosci».

[71] «Quatenus ita fit, sicut a cognitione praescribitur, et ita se habet in essendo, sicut cognitio in repraesentando» (*ibid.*).

[72] *Ibid.*, s.1 n.38.

[73] *Ibid.*, s.1 n.41: «sufficienter potest explicari ratio exemplaris dicendo esse illud quo artifex sibi repraesentat rem quam effecturus est, ut illud imitetur, seu *potius* ut illius *repraesentationem expleat*.

verdadera causalidad, ésta no pertenece al orden de las causas formales, sino a la causalidad *eficienta*[74].

El pensamiento de Suárez no está lejos de la concepción expresada por los más sagaces estetas contemporáneos; por Alain, cuando dice que lo que distingue el trabajo artístico creador de la labor industrial es que en ésta *la idea precede y regula* la ejecución[75]; por Bergson, en su análisis sobre el *esquema dinámico,* que desemboca, al fin de la elaboración artística, en imagen[76]; por Souriau, que describe el carácter dinámico de *l'oeuvre à faire*[77]; por Pareyson, con su distinción entre *forma formante* y *forma formata*[78]; por Camón Aznar, al afirmar que «en la obra de arte se identifica la idea y su legalización»[79]; por Sánchez de Muniáin cuando afirma que, además de las ideas del artista, su misma *mente* concipiente es co-ejemplar de la obra y primera causa suya[80].

Huelga decir que toda explicación de la creación artística que quiera fundamentarse en la noción de *concepto formal* debe superar la mentalidad escolástica, ensanchando los ámbitos del arte más allá de lo estrictamente intelectual. El comportamiento artístico será tanto más *generativo* cuanto más estrecha sea la vinculación de la obra en su *fieri* con las facultades más profundas y con el ser más íntimo del hombre. En arte se trata menos de un concepto intelectual que de un concepto anímico; es decir, un concepto como esos que, según Bergson, «llenan el yo todo entero», a diferencia de otras ideas que flotan en la superficie de la conciencia como hojas muertas sobre el agua del estanque[81]. Puede decirse que aquí la terminología escolástica, de origen agustiniano, acertaba más que su pensamiento: *conceptus* implica ya una variedad de potencias que colaboran hacia un resultado: «Omnis res, quamcumque cognoscimus, *congenerat* in nobis notitiam sui»[82]. El movimiento del corazón, que quedaba separado de la operación intelectiva, había sido valorado por San Agustín. El gran doctor africano afirmó que el ser inteligente que produce algo tiene que conocer lo que va a hacer mediante un *verbo interior;* pero este

---

74 Bergson, cuyo concepto de *esquema dinámico* podría considerarse como un desarrollo científico y moderno de la *causa ejemplar* de Suárez, sugiere que entre la causa eficiente y la causa final que distinguieron los escolásticos debe haber algo intermedio, una forma de actividad que es la más parecida a la acción de la vida, y que consiste en un paso gradual de lo menos realizado a lo más realizado, de lo intensivo a lo extensivo, de una implicación recíproca de las partes a su yuxtaposición. El esfuerzo intelectual, dice, es algo de este género. Tal vez habría que añadir que el esfuerzo artístico es eso, y que el esfuerzo intelectual lo es en cuanto se parece a la acción creadora del arte (cf. *L'énergie spirituelle* p. 190).

75 *Système des beaux-arts* p. 38. Cf. también textos p. 353.

76 Cf. p. 396.

77 Cf. p. 397.

78 Cf. p. 397.

79 *El arte desde su esencia* p. 50. Cf. también p. 241.

80 A.c., p. 191.

81 *Essai sur les données...* p. 101.

82 *De Trin.* IX 12,18: PL 42,970.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

verbo interior no está sólo en el intelecto, sino también en su corazón[83]. Nada *concebimos* verdaderamente si no lo hemos engendrado con amor y agrado. Podemos conocer cosas que odiamos, pero no merecen llamarse *conceptos* si no ha intervenido el amor. El verbo interior es *cum amore notitia*[84]. En la vida mental superior del hombre, en la que San Agustín ve un símbolo de la vida intratrinitaria, no se da el conocimiento conceptual sin amor.

Es lástima que esta «circuminsesión» de las facultades, esta original visión de San Agustín[85], fuera luego sustituida por una concepción más analítica y aislante de las facultades humanas, que algunos filósofos contemporáneos acertadamente intentan superar[86], particularmente cuando abordan el universo estético. En la labor del artista, efectivamente, entran impulsos y fuerzas casi irresistibles a la voluntad, sentires profundos que no se producen bajo la luz de la razón, y en ciertos aspectos ni siquiera de la inteligencia, como veremos al hablar de la inspiración. Para decirlo con términos de la célebre parábola de Claudel[87], la obra de arte no es tanto hija de *animus* cuanto de *anima*. Maritain pone el fundamento de la creación artística en la *intuición,* principio energético que él sitúa en las oscuras y profundas regiones cercanas al centro del alma, donde el intelecto trabaja *en la raíz misma de todas las facultades y en unión con ellas*[88].

3. EL PROCESO FORMATIVO: DEL ESQUEMA A LA IMAGEN

Cuanto llevamos dicho sobre el *ejemplar* artístico a la luz de una filosofía escolástica implica que esta odisea del espíritu cuyo desenlace es la *forma* artística tiene características únicas entre todas las aventuras de la mente humana. El proceso artístico no consiste en ejecutar algo ya ideado y *formado* en la mente. Bergson ha intentado esclarecer el papel principal que en todo trabajo inventivo juega lo que él llama el *esquema dinámico*, que, lejos de parecerse a la imagen en un espejo, es una representación esquemática que marca «la dirección a seguir». Todo el trabajo creador se reduce a ir convirtiendo el esquema en imagen: «El escritor que escribe una novela, el autor dramático que crea personajes y situaciones, el músico que compone una sinfonía, el poeta que compone una oda, todos tienen primeramente en el espíritu algo simple y abstracto..., que para el poeta y el músico es una impresión nueva que hay que desarrollar en imágenes o sonidos y para el novelista o dramaturgo es una

---

[83] *Ibid.*, XV 11,20: PL 42,1073.

[84] *Ibid.*, IX 10,15 (PL 42,968-969): «Novimus enim et ea quae odimus; sed nec concepta nec parta dicenda sunt animo, quae nobis displicent».

[85] El agustinismo de San Buenaventura se revela en esta exigencia del amor para el conocimiento: «Iungitur notitia cum faciente, *praevia tamen affectione*» (*In Hexäm*. V 13 [V 356a]).

[86] Cf. pp. 239ss.

[87] Cf. texto completo en p. 424.

[88] *L'Intuition créatrice* pp. 98-103.

tesis a desarrollar en sucesos; un sentimiento individual o social que hay que materializar en personajes vivos. Se trabaja sobre un esquema, y se alcanza el resultado cuando se llega a una imagen distinta de los elementos cuando se pasa de lo abstracto a lo concreto, del esquema a la imagen»[89].

Lo verdaderamente original y específico de este proceso es que en el curso de la operación debe inventarse el modo de operar; sólo se concibe porque se ejecuta al mismo tiempo, se hace la cosa al mismo tiempo que se determina la regla a seguir, y sólo se proyecta en el acto mismo en que se realiza. «Formar significa, por un lado, formar, hacer, producir, realizar, y, por otro, hallar el modo de hacer; es decir, inventar, descubrir, figurar; inventar y producir avanzan al mismo paso... La formación debe inventar la propia regla en el acto mismo en que, ejecutando y haciendo, la aplica[90]. La obra de arte se identifica con su razón de ser; y por eso la mente occidental, tan habituada a dualizarlo todo, a separar la *cosa* y la *causa,* es tan retractaria a una aprehensión vivencial y fenomenológica de la esencia artística. Dentro de la misma obra de arte es donde hay que poner únicamente su razón de ser, y, si acertamos a vivir su esencia, habremos vivido sus leyes y su necesidad[91].

En arte, el acierto sólo puede estudiarse cuando ya se ha acertado, cuando la obra formada muestra la ley que ha sido válida para ella. En cualquier estadio previo a esa última forma radiante que instaura la obra en el reino de los seres existenciales, no hay norma que pueda dirigir el trabajo formativo. En el trabajo del artista existe la duda, la incertidumbre, el temor. Su labor se presenta a la conciencia como una aventura; en todas las etapas de su itinerario no tiene más regla que el tanteo y la prueba. La forma hay que conquistarla; sólo se define en la ejecución. Sólo haciendo puede hallarse y sólo probando puede realizarse; hasta que el acierto final, el único posible, se revele, fulgurante, por sí mismo. En casi todas las operaciones humanas se procede de otro modo. Para cualquier acción de tipo técnico o práctico hay finalidades concretas, normas precisas, reglas establecidas, cuyo conocimiento es la luz que dirige al operante. En arte es el tanteo continuo[92]. Y tentar significa dar cuerpo a una determinada posibilidad, ponerla a prueba, observar el resultado y compararlo con el resultado de una nueva prueba. Así, de experimento en experimento hasta que se haga evidente que lo que se tiene delante es la realización de lo que en realidad constituía la única posibilidad[93].

No teniendo norma externa que pueda ratificar paso a paso las invenciones que conducen a la forma cumplida, ésta se hace ley de sí misma en el curso de la operación. La acción artística no por eso es arbitraria. El rigor se va hacien-

---

[89] *L'énergie spirituelle* p. 175.

[90] L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* pp. 97-98.

[91] J. Camón Aznar, *El arte desde su esencia* p. 62.

[92] E. Souriau, *Du mode de l'existence de l'oeuvre à faire:* Bulletin de la Soc. Franc. de Philos. (1956) n.1 (séance du 25 févr. 1956).

[93] Sobre esta «fragilidad» de la obra de arte léase un admirable capítulo de L. J. Guerero, *Estética operatoria* II pp. 144-148.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

do tanto más evidente cuanto más va progresando a su fin el proceso creador. El artista *se siente* maravillosamente libre. Y en realidad lo es. Lo es completamente en las primeras fases de su trabajo, si no se cuentan las condiciones que le pone el material elegido. El pintor puede elegir el verde o el azul, puede aplicar su pincel a este o a aquel punto de la tela... Conforme avanza el trabajo el artista, como el alpinista que va ganando altura, siente que el riesgo va siendo mayor y la libertad de movimientos más limitada. La libertad inicial, sin desaparecer, se va haciendo al mismo tiempo necesidad —una necesidad subjetivamente luminosa y liberadora—; necesidad objetivamente perentoria, que no conoce la indulgencia ni tolera descuido ni compromiso alguno. El proceso artístico va así revelando una inmanente legislación progresiva para la que todo es vinculante y nada es simplemente lícito o permitido.

La historia de la estética ha sido, en gran parte, la historia de la ilusión humana por descubrir un criterio previo que dirija la operación artística y asegure la labor del crítico. Pero la actividad formadora del arte no tiene más criterio que su propio éxito, y sólo cuando la obra es una realidad se hace patente el criterio con el que debe medirse: su propia perfección y coherencia. ¿Quién guía entonces al artista? ¿Trabaja a ciegas y al azar? En realidad procede como si alguien le guiara, puesto que tiene intuiciones, atisbos; sabe cuándo ha fallado y cuándo ha acertado, sabe qué debe retener de ese esbozo que acaba de hacer, y el acierto parcial o total se le impone por su misma evidencia; lo sabe porque colma un deseo y responde a una espera. Es esta espera del descubrimiento lo que puede considerarse como guía de su trabajo. Continuamente solicitan al artista presentimientos y prefiguraciones, como los tienen todos los que aman realidades futuras[94]. Lo que el poeta o el artista poseen en las fases primeras o intermedias de su labor, aunque no sea *forma* final, tampoco es engendro monstruoso o estéril; es algo que, sin tener ella «resplandor del orden», contiene muchas veces un reflejo nocturno y boreal del astro todavía oculto. Antes de nacer la obra hay algo que la anuncia y la hace presagiar. El esbozo no es la cuartilla blanca y desnuda, no es el silencio inerte; es un lenguaje gesticulante que orienta al artista y le va haciendo adivinar cuál debe ser la próxima prueba acertada. Así, el esquema inicial, al principio esbozo ambiguo y oscuro, se va haciendo más complejo, más preciso y más imperioso. El tanteo artístico no es, pues, una marcha ciega, aunque tampoco un avance recto y sin tropiezo. En cierto sentido, puede decirse que, desde el principio, la forma[95] está ya ahí, está como principio activo y dinámico; no está como suele estar la conciencia del fin en cualquiera otra acción humana, cuyo valor se mide precisamente por su adecuación con ese fin. Aquí, al contrario el valor de la forma sólo podrá estimarse al fin, por su adecuación consigo misma. Tal es la paradoja de la forma artística: ser ley y resultado al mismo tiempo del proceso formativo.

---

[94] E. SOURIAU a.c. p. 14.
[95] *Forma formante* la llama Pareyson en la citada obra.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Tal elaboración tiene, pues, rasgos sorprendentemente similares a los de todo desarrollo inmanente. Pero sería un error si se quisiera identificarlo con un proceso orgánico. Verdad es que en arte asistimos a un movimiento unívoco en que, a través de un crecimiento y una maduración, se va pasando de un germen a una forma perfecta, y que se puede hablar, en cierto sentido, de la permanencia de la forma íntegra en cada uno de los estadios del proceso. Se puede hablar de un proceso espontáneo y recordar que en esa *espontaneidad,* semejante a la de las producciones naturales, ven algunos filósofos románticos la característica más notable de la creación artística. Como en todos los devenires orgánicos, la obra es fin de sí misma sólo en cuanto es fin de su propia formación. Pero, no obstante este carácter orgánico, debe decirse que la obra *es hecha* por el artista. Volvemos así al antiguo adagio: *Creare et gignere*. La acción del artista no se reduce a una obediencia pasiva; el autor no se limita a asistir a la producción de la obra en sí misma, a un mero seguir y acompañar el desenvolvimiento interno e inmanente de la obra. Los artistas tienen, sin duda, un sentimiento muy vivo de que su misión es respetar la vida que nace. En este sentido decía Miguel Ángel que la estatua está ya contenida en el mármol y que su tarea se limitaba a irla descubriendo, quitando el «suo soverchio», el material *sobrante* que impedía verla[96]. La obra *se hace,* y, con todo, *la hace* el artista. Los dos aspectos concuerdan en vez de contradecirse: el movimiento unívoco que va del germen al fruto maduro, y que, con frase audaz, ha llamado Souriau «la explotación del hombre por la obra»[97], y la labor del artista que tantea, que prueba, que experimenta, que se afana y se fatiga buscando diversas posibilidades, que entra por múltiples direcciones, abandonando caminos desbrozados para bregar por nuevas sendas. Los dos aspectos se armonizan y completan: «Lo que desde el punto de vista de la obra es germen embrión, organización, maduración, desde el punto de vista del artista es, respectivamente, esquema, proyecto, logro»[98].

El proceso artístico se diferencia del orgánico en que no es ciego ni determinista. «La obra no está contenida en el germen, como un ser vivo está en el huevo —escribe un psicólogo[99]—... Es susceptible de muchas variaciones, y de variaciones muy imprevistas». La errabilidad es una propiedad de todo artista, como ser humano y limitado que es. No todas las obras, aun de los grandes artistas, son logros perfectos. El fracaso de una obra malograda puede adscribirse a un fallo, que puede calificarse como imposibilidad de maduración por error del artista. El pintor E. Delacroix decía de las estatuas «inacabadas» de Miguel Ángel que su autor las había dejado en ese estado porque eran «insolubles». No creemos que tal fuera la razón; creemos más bien que algunas de ellas eran abandonadas antes de darles los últimos golpes del per-

---

[96] Cf. *supra* p. 391 nt. 53.

[97] A.c., p. 18.

[98] L. Pareyson, o.c., p. 114.

[99] F. Paulhan, *Psychologie de l'invention* 2.ª ed. (París 1911).

feccionamiento final porque la obra propiamente creadora ya había terminado, porque la fase del perfilado acabamiento no tenía atractivo suficiente para aquel coloso inventor de formas. Reconocemos, sin embargo, como eventualidad el que un artista llegue a un punto muerto donde antes de ver el esplendor de la forma, encuentre cerradas todas las salidas y no queden más que dos soluciones, ambas dolorosas: la destrucción de la obra o su abandono.

4. LAS FACULTADES CREADORAS

a) **El cuerpo del artista**

¿Cómo ha equipado la naturaleza a un hombre destinado a la creación artística? La vocación al arte es, ante todo, una disposición fisiológica. Las potencias creadoras están en el cuerpo mismo del artista. La intuición no nace sino a partir de ciertas experiencias sensibles, y no se hace realidad concreta sino mediante el contacto y la transformación de una materia. Sólo mediante una actividad orgánica y diferenciada, en plenitud de unas percepciones sensibles irrenunciables, en trato amoroso y dinámico con un material puede hablarse del nacimiento de una obra. La materia no se hace símbolo del espíritu sino mediante otra materia, que son los órganos sensibles del artista.

El juego artístico tiene un origen vital y brota sobre un temperamento individual, sobre el organismo de un hombre condicionado por el destino de una manera determinada. La operación artística responde a tendencias profundas y constantes en su eficiencia, que radican en la carne y en la sangre del hombre. Y la obra, no obstante la apariencia imaginaria y fabulosa que pueda presentar (una quimera de Miró, una metáfora mítica de James Joyce), responde no sólo al temple de su espíritu, sino también a la complexión de sus órganos sensibles.

La llamada del arte, según testimonio de los mismos artistas, se hizo clara con ocasión de ciertas experiencias, a veces excepcionalmente materializadas, vividas en edades muy tempranas, cuando la vida intelectual era quizá rudimentaria y los impactos sensibles adquirían una presencia extraordinariamente eficiente. El agrado estético es primeramente un «ritmo interior» y bien regulado de los órganos del sentido. La percepción placentera corresponde a un determinado juego de dichos órganos, a un determinado modo de funcionamiento[100]. La música que escucho no es simplemente la productora de un placer desinteresado al cual un órgano exclusivo reservaría su acogida. Mediante la encantación del ritmo, ella empieza poseyendo físicamente mi cuerpo; si falta ese placer sensorial, el sentimiento no puede nacer. «Mi cuerpo entero —escribe Nietzsche— pide a la música un alivio, como si todas las

[100] HENRI DELACROIX, *Psychologie de l'art* p. 107.

funciones animales debieran acelerarse con ritmos ligeros, animosos, desenfrenados y orgullosos; como si la vida de bronce y de plomo debiera perder su pesadumbre bajo la acción de melodías doradas, delicadas y suaves como el aceite». Un paisaje pintado debe ser «un festín para los ojos». Pero es fórmula insuficiente para expresar su génesis. Aquí también, la existencia de la obra hay que atribuirla a los gestos que esbozo sin premeditarlos, al ritmo por el cual pongo estas formas al unísono de mi propio movimiento. Ruysdael ha hollado la blandura de la tierra holandesa y ha respirado con todos los poros de su cuerpo el vaho emanado de su frondosidad. Hokusai ha asimilado en su pulso orgánico la caída de las cataratas y ha sentido en sus venas la presión y el columpio vertiginoso de *la ola*. De Monet se ha dicho que sólo era «un ojo»; su cuerpo se había hecho retina, insensible a la sombra y sólo impresionable a la luz abigarrada de sus *Ninfeas*. El poema que me tiene suspendido empieza por estar en mis oídos y en mi boca. «La poesía es una música en que la idea se hace sentimiento»[101]; es, ante todo, ritmo musical, y por eso todo mi cuerpo lo escande y lo vitaliza, y es en lo secreto de mis vísceras donde se elabora su encanto inmaterial. El *cuerpo artista* es el lugar y el principio de la obra de arte. Y sólo el pensamiento infuso en ese cuerpo es el que puede satisfacer a las virtualidades de la creación artística.

b) **La memoria y la imaginación**

En el artista es de capital importancia la vida de las imágenes. Intermedia entre la sensación y el pensamiento, la imagen, por su raíz, se emparenta con la sensación (se la ha llamado *sensación debilitada*); pero por su tallo se abre a la inteligencia mediante un proceso de espiritualización cuyo mecanismo intentó descubrir la psicología de los escolásticos. Carente de medios aptos para tal investigación, la escuela no alcanzó una explicación que hoy pudiera convencernos, pero acertó sustancialmente en su persuasión de la unidad sintética de la actividad cognoscitiva y creadora del hombre.

La imagen pasa por varias fases de fijación, latencia y evocación; está, pues, en estrecha dependencia de la memoria. El poder creador del artista supone, según Hegel, un don natural para captar la realidad, para retener sus formas[102] y los grandes entendimientos se distinguen siempre por su gran memoria. Goethe decía que las producciones del genio, en su mayoría, no son sino reminiscencias; para Leopardi, «la rimembranza e essenziale e prinzipale nel sentimento poetico»[103]. Se trata de una memoria ligada, sobre todo, al mundo sensible; memoria inconsciente que duerme en los sentidos de nuestro

---

[101] «La poésie est une musique ou l'idée s'est faite sentiment» (A. SUARÈS, en Revue Musicale [1921] 6).

[102] *Lo bello y sus formas* p. 115.

[103] *Zibaldone* VII pp. 360 y 449.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

cuerpo; «las piernas, los brazos, están llenos de recuerdos embotados», decía Proust[104]; memoria que puede suscitar, con ocasión de ciertas sensaciones actuales, sensaciones del pasado ya olvidadas, con una fuerza y una nitidez tan excepcionales, que pudiera hablarse de una visión creadora y artística al modo bergsoniano[105].

La memoria del artista tiene además carácter *inventivo*. La intuición creadora trabaja disociando y combinando formas atesoradas por la memoria imaginativa. La *disociación* está ya en germen en la percepción misma, precisamente porque ella es un estado complejo. Cada hombre percibe de manera particular, según su constitución y la impresión del momento. Aun en el mismo individuo, las sensaciones producidas por un mismo objeto en diversas circunstancias parecen ser diferentes. Como la imagen no es un retrato, sino una simplificación de los datos sensoriales, y su naturaleza depende de las percepciones anteriores, es inevitable que ese trabajo de disociación continúe en ella. La labor disociativa avanza por continuas metamorfosis, supresiones y adiciones. A medida que la disociación triunfa de la «reintegración», se pasa de la memoria a la imaginación. Las formas superiores de la invención implican una disociación muy activa. La facultad de pensar por «analogía», que es fundamental en la creación imaginativa, supone la disociación. Para decir que

«las inmóviles aspas de molino
santiguan de recuerdo el horizonte»,

el poeta ha tenido que disociar una imagen —el signo de la cruz— de dos conjuntos de percepciones que nada tienen de común: el paisaje de molinos sobre el horizonte y la cruz santiguada sobre el pecho de un cristiano. Si examino uno cualquiera de los lienzos que Miró ha titulado *Interior holandés,* quizá llegue a adivinar la disociación que se ha operado gradualmente en el cuadro original holandés que le sirvió de punto de partida. Cualquier obra del mismo artista —*Mujer y pájaro en la noche, Pájaro volando por la llanura,* etc.— se presta a la misma consideración analítica.

La *asociación* de imágenes es una de las grandes cuestiones de la psicología. La asociación de imágenes por razón de experiencias pretéritas y como fenómeno natural producido en la imaginación y en la sensibilidad del hombre, es un hecho que ocurre continuamente en la vida. El artista es el que profundiza vivencialmente en ese hecho para sacar de él el material exquisito para sus creaciones. Una hora vivida por un artista no es sólo un momento temporal; es, como dice Proust, «un vaso lleno de perfumes, de sonidos, de proyectos y de

---

104 *Le temps retrouvé* (ed. La Pléyade) p. 699 nota.

105 Es célebre, a este respecto, el episodio de los paisajes o «paraísos del pasado» evocados por el sabor de una madalena en el té matutino. Cf. M. PROUST, *Del lado de M. Schwann* (Madrid, Alianza Ed., 1979, p. 61).

climas». La vista de la cubierta de un libro ya leído ha tejido en los caracteres de su título los rayos de luna de una lejana noche de Verano, el gusto del café-con-leche matinal puede despertar en nosotros la vaga esperanza de un hermoso día que en otro tiempo, cuando lo bebimos en una taza de blanca porcelana..., nos sonrió en la clara incertidumbre del alba[106]. La naturaleza, actuando así en las facultades del hombre, puede llamarse ya *un comienzo de arte*[107].

La *asociación,* como fenómeno artístico, tiene su principal origen y razón de ser en la *semejanza*. La asociación por analogía, al hacerse muy activa, da lugar a combinaciones nuevas, y se convierte en el principal instrumento de creación. La asimilación activa puede ser considerada como sinónimo de creación. La semejanza que agrupa a dos ideas no es una semejanza total, sino parcial. En lo que dice, hace o le sucede a esta muchacha que tengo delante en el teatro, en *La Anunciación* de Claudel, veo a la joven Violaine, a Juana de Arco o a la Virgen María sucesiva o simultáneamente. La *analogía* es el clima en que se mueven los grandes poetas.

La perfección de la analogía depende de la cantidad y la calidad de los elementos comunes. Entre los objetos comparados puede observarse una suma de semejanzas y de diferencias de proporciones sumamente variables, que admite todos los grados. Por un extremo, la *aproximación* de semejanzas apenas discernibles y aun extravagantes[108]; por otro, la analogía confina con la semejanza *exacta* y se acerca al conocimiento propiamente dicho; por ejemplo, en la invención mecánica y científica. Por eso, nada tiene de extraño que la imaginación sea muchas veces un sustituto y, como decía Ribot, un «precursor de la razón». Por la misma razón afirma Ribot que entre la imaginación creadora y la investigación racional hay comunidad de naturaleza; ambas suponen la facultad de captar analogías. La imaginación capta relaciones concretas, la razón capta relaciones abstractas. Por otra parte, el predominio del procedimiento aproximativo o del procedimiento exacto establece, desde el origen, una distinción entre los «imaginativos» y los «pensadores».

c) **La emotividad del artista**

El factor emotivo penetra con su influjo todo el campo de la memoria y de la imaginación. Reducida a puros factores intelectuales, la asociación sería inactiva.

---

[106] *Le temps retrouvé* p. 889.

[107] La *analogía* está en la raíz del arte de dos artistas tan grandes y tan diferentes como Paul Claudel y Marcel Proust. Para el primero, todo en la naturaleza es parábola; la realidad sensible no es ilusión, sino *alusión,* y todo en el arte debe proyectarnos más allá del tiempo. Para Proust, la analogía se encierra siempre en un universo de sensaciones, en el que imágenes del presente y del pasado crean para nosotros un paraíso imaginario.

[108] P. CLAUDEL, *Journal* II p. 849: «L'invention est souvent le fruit d'un raisonnement par analogie rapprochant des domaines apparemment séparés. L'art est de trouver des identités entre des faits dissemblables».

El factor emotivo es el fermento sin el cual ninguna creación es posible. Ribot ha asumido en dos fórmulas el influjo del sentimiento sobre el trabajo imaginativo:

a) *Todas las formas de la imaginación creadora implican elementos afectivos.*—Aun en los casos de creación no estética, la afectividad está siempre en el origen de esa actividad, porque toda invención presupone un deseo, un impulso no satisfecho, y además, en forma de placer o de pena, acompaña a todas las peripecias de la creación. Pero, particularmente en la creación artística, el factor emocional no sólo está en el origen y en las diversas fases de la creación, sino que, además, los estados afectivos mismos se convierten, en materia de creación.

b) *Todas las disposiciones afectivas, cualesquiera que sean, pueden influir sobre la imaginación creadora.*—Parece que aun los sentimientos al parecer más estériles en la vida práctica, como la cólera o la tristeza, pueden abrirse un cauce a la imaginación creadora, al menos si se entiende ésta en su sentido más amplio y no exclusivamente estético.

La emotividad, si no puede decirse que sea absolutamente necesaria e imprescindible, es, al menos, frecuentísima en la creación artística. F. Paulhan ha observado que ese estado afectivo es preferentemente de alegría —el goce de crear— (como en Dumas hijo), en otros puede ser de sufrimiento (como en Flaubert), y que otros crean poniendo como materia sus propios sentimientos. J. J. Rousseau, por ejemplo, al negarse a colaborar en el *Journal des Savants,* daba por excusa su incapacidad para escribir sobre temas que no le *apasionaran*. Con todo, parece necesario que en la auténtica operación artística haya, al menos en cierto grado mínimo, un sentimiento de gozo creador.

En el origen de un poema o una obra artística existe frecuentemente un episodio sentimental. Pero el arte es cruel, y forzosamente despersonaliza la emoción, la purifica y transfigura, dándole un valor universal. Es la imaginación la que opera esta transfiguración, que precisaremos más al hablar del arte como autoexpresión. La emoción no es más que el motivo ocasional que sacude el automatismo y la costumbre, que desencadena, en cierta manera, las fuerzas mentales adormecidas, y estas fuerzas, desembarazadas de la rutina perceptiva, pueden solicitar la eclosión de las imágenes estéticas.

d) **El intelecto y la razón**

Junto a la sensibilidad, la imaginación y la emotividad, subrayemos el papel capital del intelecto. El arte es una obra creadora del espíritu. La acción del entendimiento no sólo no puede despreciarse, sino que constituye la atmósfera normal de la labor artística. Esto lo han visto con evidencia muchos grandes artistas y poetas, sobre todo en nuestra época. Para algunos de ellos, la inspiración se identifica con el trabajo penoso, tenaz, paciente y perfectamente consciente. Hoy es una verdad universalmente admitida que un gran artista lleva consigo a un crítico. Valéry

decía, con escándalo de ciertos neorrománticos, que prefería haber compuesto una obra mediocre con toda lucidez que una obra maestra en estado de trance[109].

Aquí debemos recordar lo que ya advertimos sobre las dos funciones distintas del intelecto: la intuición y la razón discursiva. Ambas intervienen en el trabajo creador; pero la razón actúa instrumentalmente aportando materiales, ordenándolos, elaborándolos. La intuición guía el trabajo, impulsa la labor de otras facultades, sintetiza sus aportaciones. Así como la imaginación descubre relaciones entre las imágenes, y en ese «complexus» imaginativo opera por selección, disociación, asociación, etc., también la razón actúa de manera parecida buscando y descubriendo relaciones necesarias y universales.

Considerada tal como aparece a la experiencia inmediata, la creación es la resultante del trabajo combinado de la memoria, de la asociación de ideas, de la razón, de la sensibilidad y de la voluntad. La *intuición* creadora, que otros llaman *imaginación,* dando a esta palabra una significación de potencia superior espiritual y sintetizadora, pone en movimiento las otras facultades; ella es la facultad humana por excelencia, expresando de la manera más completa nuestra personalidad, cuya función es ella, pero enriqueciéndola también y creándola en parte, puesto que nuestro porvenir depende de nosotros y es la más importante de nuestras creaciones[110].

Pero sería erróneo reducir la creación artística a una operación intelectual entendida como una red de operaciones cuya complejidad queda totalmente penetrada por la luz de la conciencia. La intuición poética nace en el inconsciente. Es verdad que emerge de él a la conciencia, puesto que el poeta tiene conciencia de esa intuición; ésta constituye su más preciosa luz y la regla primaria de la virtud del arte. Pero tampoco puede olvidarse esa profunda y misteriosa zona en la que hunde sus raíces el intelecto. El mismo Souriau termina su ensayo sobre la labor creadora del intelecto operante hablando del «ángel de la obra». En esa amplia zona preconsciente, el intelecto está libre del proceso de engendrar conceptos e ideas abstractas, libre de las operaciones del conocimiento racional y de las disciplinas del pensamiento lógico, libre de los actos humanos destinados a regular y guíar la vida del hombre, libre de las leyes de la realidad objetiva tal como ésta es conocida por la ciencia y la razón discursiva. Esta vida libre del espíritu es la que está informada y animada por la intuición creadora[111].

5. LA INSPIRACIÓN Y EL SUBCONSCIENTE

Hay una palabra que en la operación artística tiene su más propia aplicación, y en ese sentido se halla empleada constantemente desde la antigüedad: *la inspiración*.

---

[109] *Mémoires d'un poème*, en Variété V p. 102.
[110] E. PEILLAUBE, *Les images*. *Essai* sur la mémoire et l'imagination (París 1910) p. 479.
[111] *L'Intuition créatrice;* c.3: *La vie préconsciente de l'intellect* pp. 65-92.

Se debe a Demócrito el empleo más antiguo del término ἐνθουσιασμός[112]; de la interpretación de sus textos se deduce que atribuía la creación poética a la inspiración divina[113]. Son conocidos los textos de Platón en los que la actividad artística aparece calificada de «furor» divino o posesión de un dios: «El poeta es un ser sagrado, divino. No puede crear si no lo posee un dios, si no está fuera de sí, sin uso de razón; mientras conserva la razón, un ser humano es incapaz de hacer obra poética y de cantar oráculos»[114]. En el *Fedro* vemos a Sócrates, después de invocar a las musas, poseído de una «pasión divina»; se trata de un frenesí que es don de los dioses, que puede irse tan repentinamente como ha venido; de él se enumeran cuatro especies, privilegio de la θεία μοίρα: el delirio de los adivinos, la locura de los místicos en los cultos orgiásticos, el furor de los poetas y los desvaríos de los enamorados[115]. Aun el genio positivista de Aristóteles llamaba μανικός (frenético) al poeta[116], y pensaba que todo gran ingenio comporta una buena dosis de locura[117] y lleva dentro de sí «un principio que es mayor que la mente y la deliberación»[118]. La tradición helenística y romana conservó esta misma visión de los dones poéticos y creadores del arte. Horacio llama al entusiasmo poético «amabilis insania»[119]; en el último cuadro de su *Arte poética,* el poeta delirante es comparado a los posesos[120]. Calístrato dice de Scopas que, al hacer su *Bacante,* puso en ella algo de su propia locura[121].

Advirtamos que para Platón, lo mismo que para los demás escritores antiguos, hay diferencia entre la mera enfermedad o psicopatía y la locura sagrada, «que tiene su origen en los dioses»[122]. Nosotros pensamos también que el hecho de que en muchos artistas se hayan comprobado desequilibrios psíquicos, suministrando tema para estudios interesantes sobre relaciones y analogías entre el arte y la locura, no es base sólida para identificar la actividad creadora del artista con estados patológicos. Sin duda existen analogías superficiales, pero no es difícil constatar otras diferencias fundamentales. Aunque la agitación del artista se parece a la del desequilibrio, desemboca en el acto creador, es decir, en el triunfo del espíritu, mientras que la del demente permanece en el caos. Pueden aducirse casos de artistas que, internados en casas de salud,

---

112 Fragm.18: CLEM. ALEX., *Strom.* VI 168; DIELS-KRANZ (10.ª ed. 1960), II p. 146; fragm. 21: DIÓN CR., *Or.* XXXVI; DIELS-KRANZ, *ibid.*

113 A. DELATTE, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques* (ed. Les Belles Lettres, 1934) p. 32.

114 *Ion.* 533e.

115 *Fedro* 238c-d.244-245.259c-d.262d.

116 *Poet.* 4,1455a; *Ret.* III 7,1408.

117 Según SÉNECA, *Ret tranq. an.*15,16.

118 *Et. Eud.* VII 2,1248.

119 *Odas* III 4.

120 Cf. 413.

121 *Descript.* 891 (ed F. Didot, 415-416).

122 *Fedro* 245.

continuaron su labor creadora; Van Gogh es tal vez el más conocido y más ilustre. Pero, en el curso de la enfermedad, la *obra* representa precisamente el momento de liberación, de dominio intelectual, mientras que, cuando el hombre es presa de su desorden interior, la creación resulta imposible.

La tradición antigua, al calificar de *divino* y *sagrado* este estado, confirma que pretendía atribuir nobleza y sublimidad a un temple psíquicamente anómalo. Cicerón, fiel siempre a la tradición helénica, afirmaba que «un soplo *divino* inspira a los poetas»[123]. Horacio les atribuye una «mens *divinior*»[124]. Ovidio habla del «ímpetu *sagrado*» del poeta[125]. Y Plutarco considera la inspiración del poeta y del músico como un entusiasmo profético, algo báquico, una especie de delirio *causado por los dioses*[126]. Identificar al adivino y al vate sagrado con el poeta era habitual en las civilizaciones antiguas. Y, en ciertos casos, la identificación debía parecer más real que metafórica, ya que sacerdotes y sacerdotisas pronunciaban oráculos bajo la influencia de vapores subterráneos y el arte no se mantenía ajeno a las embriagueces místicas y a los arrebatos de las ceremonias dionisíacas.

Esta concepción del numen poético pasa a la cultura cristiana, y es la que, con validez más o menos metafórica, se mantiene hasta el Romanticismo. Boecio, iniciador de la escolástica, distingue, entre los artistas, al mero *ejecutante,* al *poeta,* que compone más llevado por cierto instinto que por la luz de la razón[127] y al *músico* o sabio, que es perfectamente consciente de las reglas racionales y matemáticas de su arte. Con el Renacimiento vuelven a repetirse casi literalmente los conceptos antiguos. Shakespeare habla del «bello frenesí»[128]; Dryden ve en el genio «un aliado de la locura»[129]; Drayton llama a la poesía «una hermosa loca» y un «espléndido furor». Más moderado, Pope afirma que entre la poesía y la demencia sólo hay un delgado tabique. Wieland, antes de los románticos, denomina al entusiasmo poético «deliciosa locura» *(Holder Wahnsinn).* Y, en pleno neoclasicismo español, el P. Feijoo sostiene que quien quiere que los poetas sean cuerdos, quiere que no haya poetas; el furor es el alma de la poesía; «el rapto de la mente es el vuelo de la pluma»[130].

---

[123] *De divin*. I 38,80: «Negat enim sine furore, Demacritus, quemquam poetam magnum esse posse; quod idem dicit Plato». *Pro Archia* 8,17-18: «Poetam natura ipsa valere et mentis viribus excitari et quasi divino spiritu inflari». No hay poeta «sine inflammatione animorum... et sine quodam adflatu quasi furoris» *(De orat*. II 46,194). «Nemo igitur vir magnus sine aliquio adflatu divino umquam fuit» *(De nat. deor.* II 66,166). Cf. tambien *Tuscul*. I 64.

[124] *Sat*. I 4,43.

[125] «Impetus ille sacer qui vatum pectora nutrit» (*Epist. ex Ponto* 4).

[126] *De virt. mor.* 12,452b.

[127] *De mus*. I 34: «Genus poetarum, quod non potius speculatione ac ratione quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen».

[128] *El sueño de una noche de verano* V esc.1.ª.

[129] *Absalom and Achitophel* I 163: «*Great wits are* sure to madness near allied».

[130] *Paralelo de las lenguas castellana y francesa*. *Treatro crítico* I.

Naturalmente, en nuestra cultura cristiana, la idea de posesión divina tenía que ser abandonada; en su lugar, el «frenesí poético» recibe una interpretación conforme al desarrollo del pensamiento científico. Los románticos, cuando hablan de la inspiración, la presentan como un estado parecido al sueño, como una especie de paralización de la conciencia. En una carta a Schiller (30 junio de 1798), Goethe escribía: «Yo creo que todo lo que el genio hace como tal se produce inconscientemente. El hombre de genio puede también actuar racionalmente siguiendo una reflexión deliberada y una convicción; pero todo eso no se hace sino accesoriamente. Ninguna obra de genio podría ser corregido por la reflexión ni liberada de sus defectos».

Hay testimonios precisos que atribuyen la inspiración al sueño[131]. Wagner cuenta cómo se le reveló, en estado de somnolencia, el motivo del preludio del *Oro del Rin*[132]. Más conocido, y más citado también, es el testimonio de Coleridge, quien (si hay que creerle) compuso en estado de sueño, provocado por el opio, no menos de doscientos versos (imágenes exóticas, visiones morbosas) de su poema *Kubla-Kahn;* aunque, despierto ya y distraído por una visita, sólo pudo reconstruir diez de aquellos versos[133]. Entre los otros poetas *lakistas* es también frecuente este estado, no de sueño completo, sino más bien de somnolencia, en el que el poeta queda liberado de la pesadumbre de la carne y del fardo de la vida cotidiana; adormecido el cuerpo, el alma liberada creía ver el sentido verdadero de las cosas y ponerse en contacto con el alma del universo. Esta especie de éxtasis ha sido descrito por Wordsworth en su poema *Juncos* con toda sencillez. Extendido en su lecho de reposo, el poeta siente que su espíritu se vacía o más bien se pone en tensión; vaciándose de una conciencia clara, el alma deja entrar en ella el espíritu del universo; en seguida, con la rapidez del relámpago, la visión de un recuerdo infantil le inunda de gozo embriagador, como si su alma y su cuerpo participaran en la danza de los juncos acariciados por el viento[134].

La época moderna ha reaccionado violentamente contra esta concepción romántica de la actividad poética. La verdadera condición de un poeta es lo más opuesto al sueño —ha escrito Paul Valéry—. «Yo no veo en ella más que búsquedas deliberadas, amoldamientos de pensamientos, aceptación espiritual de exquisitas sujeciones y el triunfo perpetuo del sacrificio... Quien dice exactitud y estilo, invoca lo contrario del sueño»[135]. Sin embargo, la inspiración no la niega ni la puede negar ningún poeta ni artista moderno. Lo que ha cambiado

---

131 Hebbel dice en su *Diario* que el entusiasmo poético es un estado de sueño en el que fermenta algo que el poeta ignora (*Tagebucher* I 360). Sobre el sueño y la creación artística véase H. Bergson, *Le rêve*. En *L'énergie spirituelle* (Ed. du Centenaire, pp. 885ss).

132 *Ma vie* III 83.

133 Cf. Dorothy F. Mercer, *Symbolism of Kubla-Khan:* The Journal of Aesthetics XII, 1 sept. 1953.

134 L. Lemonnier, *Les poètes romantiques anglais* (París 1943) p. 46.

135 *Au sujet d'Adonis,* en *Variété* (1924) p. 62.

es su interpretación. Así como los antiguos hablaban del furor *divino,* y los románticos del *sueño* o del *ensueño,* los contemporáneos hablan del *inconsciente*. Frecuentemente, la inspiración, en cuanto influjo del inconsciente, es descrita como ausencia de atención o de conciencia. El mismo Valéry, el «profeta de la lucidez», que tan denodadamente ha subrayado el papel primerísimo de la conciencia, de la reflexión, de la búsqueda deliberada y paciente, al dedicar a Julien P. Monod un ejemplar de su *Jeune Parque,* le dice: «Amigo, cuando yo escribía este Poema, no podía prever qué consecuencias tendría para mí. Pero yo sentía vagamente que él me conducía, de verso en verso, adonde yo no quería ir; por eso escribía: *J'y suivais un serpent qui venait de me mordre*. Este verso era oscuro para mí, pero ahora lo encuentro aclarado».

La inspiración es el fruto de una vaga meditación subconsciente. Ocurre que a veces sólo seguimos con una mirada vaga e imprecisa del espíritu la aparición, el movimiento y la acción de ciertos temas intelectuales y afectivos. No hay tensión alguna en el espíritu, pero tampoco estamos distraídos con otros temas; estamos como inmersos en un estado de semitensión en el que apenas sentimos el trabajo que estamos realizando. Así, el pintor L. Richter confiesa haber recibido la imagen decisiva en un instante de distracción. Más o menos, todos podemos atestiguar de estados anímicos similares al que describe Leonardo de Vinci cuando aconseja dejar vagar la imaginación sobre las manchas de las paredes, cuya imprecisión de contornos es una invitación al vuelo de la fantasía: «Yo he visto, en ocasiones, nubes y muros en ruinas que me han sugerido bellas y variadas invenciones»[136]. En ciertos momentos en que la búsqueda lúcida, directa y encarnizada no ha dado resultado alguno, ensayamos ese otro tipo de ocupación indirecta: creamos una especie de silencio interior, evitamos distracciones demasiado vivas. «Cualquiera que entonces me viera, creería que era un hombre en vacaciones», afirma Honegger.[137] La conciencia parece soltar el timón de la actividad, se deja vagar el pensamiento sin rumbo fijo, limitándose a esperar y acoger lo que pueda sorprender. Artistas como Paul Valéry han sentido repugnancia natural a ese estado de indolencia, de renuncia a lo real; lo cual no le impide a él mismo reconocer que la solución deseada llega frecuentemente después de un tiempo en que nos hemos «desinteresado» del problema, como si fuera una recompensa por la libertad concedida a nuestro espíritu[138]. En realidad, ese estado es más activo de lo que parece, y la deliberada paralización de la actividad consciente se ordena a facilitar la entrada en juego de fuerzas que, semejantes al fuego interior de los volcanes, buscan un subsuelo blando para la erupción. Verdadera *erupción* del espíritu, puesto que se tiene la sensación no tanto de que se *recibe* algo cuanto de que *se rompen unas barreras* que impedían el paso de lo que estaba ya dentro presionando[139].

---

136 *Tratado de la pintura* (Col. Austral, 1956) p. 213.
137 Cf. textos pp. 429ss.
138 *Cours de Poétique,* en *Variété* V p. 315.
139 T. S. Eliot, *The use of criticism* (1964) p. 145.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Los psicólogos modernos que han analizado la inspiración señalan como características suyas la *interrupción,* la *desproporción* y la *fuerza coercitiva*. La inspiración rompe el curso de la conciencia, la línea metódica del pensamiento; se da a conocer con evidencia por sus calidades prominentes de tal modo, que el artista se siente elevado y superado por aquello que se le regala repentinamente y al mismo tiempo tenemos el sentimiento de una constricción irresistible. Henri Delacroix cataloga la inspiración como la primera de las cuatro formas *normales* de producción. Después de la inspiración o actualización brusca y repentina, viene la meditación subconsciente, más lenta y menos dramática que ella, la reflexión clara y consciente y, por fin, la acción del hábito y del automatismo. En la elaboración artística, como en todo trabajo prolongado, suelen combinarse esos cuatro tipos de actividad, siendo siempre necesaria la inspiración.

De la inspiración puede decirse que no es trabajo, sino floración. Hay preparaciones lentas seguidas de actualizaciones inmediatas, de intuiciones repentinas. Ese carácter súbito y fulgurante hace muy perceptible a la inspiración, pero ha sido precedida por un trabajo quizá prolongado y penoso en el que se han elaborado los elementos y se ha hecho una selección. De pronto se produce la coalescencia fecunda. Es lo propio de toda síntesis: no manifestarse evidente sino en el momento en que ella se produce. El análisis de muchos casos demuestra que la idea que aparece como fruto regalado por los dioses sólo es una idea antigua que ha vivido largamente en el artista, que se ha desarrollado en él y que en un momento dado ha tomado un valor nuevo, presentándose como algo inesperado, insólito y repentino. Este estudio (para el que la labor del psicoanálisis puede ser muy útil, siempre que se le conceda sólo una validez parcial) debe hacerse con una atención extrema al significado de las apariencias, ya que las manifestaciones de la vida del espíritu dependen sobremanera del temperamento de cada artista; frente a Juan Sebastián Bach, que componía con la regularidad de un oficinista, está un Wagner, cuya inspiración volcánica permanecía apagada durante meses y años.

6. MÉTODOS DE TRABAJO

Lo ordinario en la vida del artista no es el instante de la inspiración, sino las horas largas de trabajo. Trabajo a veces mecanizado por el dominio técnico, otras veces consciente y reflexivo, pero siempre tenaz y encarnizado; trabajo cuyos resultados frecuentemente hay que sacrificar en aras de nuevas realizaciones cada vez más perfectas. Tanteos, esbozos, planes iniciados e inconclusos, todo lo que parece desvanecerse o destruirse, deja residuos aprovechables para trabajos posteriores que un día pueden culminar en obras definitivas. Todo este trabajo es fecundo, porque todo lo que se elabora, aun rechazado, reaparece más tarde transfigurado. Tenazmente, el artista se esfuerza por hallar o precisar la imagen rectora, la imagen más expresiva del

sentimiento que le embarga; es un ardor mental que se alimenta en el contacto directo con el material[140].

Cada temperamento elige instintivamente el método de trabajo que más le conviene. Ribot ha distinguido dos procedimientos que le parecen fundamentales. En toda creación hay una idea directriz o, si se quiere, un problema a resolver. Pues bien, lo que distingue a ambos procedimientos es que en uno la idea o imagen rectora se sitúa en distinto momento que en el otro. En el procedimiento que Ribot llama *completo,* la idea se coloca al comienzo, y va seguida de una etapa, frecuentemente larga, de trabajo consciente hasta que se produce la iluminación decisiva; en el procedimiento *abreviado,* la idea se sitúa en el medio, pero ha sido precedida por una fase de elaboración inconsciente; la inspiración se hace aquí perceptible de una manera más violenta y repentina. Ambos métodos, que parecen corresponder a la distinción entre la imagen *reflexiva* (en el primer caso) y la *instintiva* o espontánea (en el segundo), pueden incluso mezclarse o emplearse sucesivamente[141].

Según Bergson, el trabajo y la inspiración se funden en un esfuerzo por convertir un «esquema mental dinámico» en una imagen organizada. El dinamismo polivalente del esquema se muestra en el hecho de que los diseños que intentan concretarlo van modificándose y sustituyéndose de modo que nada de ellos queda en la imagen definitiva. En el filme *Le mystère Picasso* (de Clouzeau) se ve al artista iniciar su tarea dividiendo la tela a largas pinceladas en una red de trazados reguladores; y, al cabo de dos horas de tanteos, modificaciones y cambios de toda la composición, el resultado final apenas conserva huella del esquema primitivo[142]. Los personajes creados por el novelista, los episodios formados por el poeta, reaccionan sobre la idea o el sentimiento que están destinados a expresar. Todo pasa —explica Bergson— «como si se extendiese un trozo de caucho en diversos sentidos para obligarle a tomar la forma geométrica de tal o cual polígono. En general, el caucho se contrae por ciertos sitios a medida que se dilata por otros. Es preciso insistir, fijar cada vez el resultado obtenido; también puede ser necesario, en el curso de esta operación, modificar la forma asignada primitivamente al polígono.: Así ocurre en el esfuerzo de invención, ya dure unos segundos, ya años enteros»[143]. El esquema presenta en estado dinámico y en devenir lo que las imágenes nos ofrecen estáticamente como algo *hecho*[144],

---

[140] «Trabajo en mi cuadro —escribe Eugene Delacroix— desde el comienzo de enero. La imagen comienza a abrirse paso, pero la inspiración me falta; trabajo a tientas. Ninguna llamarada que desde el primer golpe lance viva luz sobre el camino que debo seguir. Hago, deshago recomienzo, y todo esto no es lo que estoy buscando» (*Journal,* ed. Joubin [1950] p. 75).

[141] T. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice* (París 1926).

[142] Puede hablarse de una «imagen virtual», imagen cuya imprecisión va desapareciendo en provecho de una estructuración icónica cada vez más solida. Cf. E. Moutsopoulos *Vers une phénoménologie de la création:* Revue Philosophique (1961) pp. 263ss.

[143] *L'énergie spirituelle,* p. 182.

[144] *Ibid*., p. 188: «Présent et agissant dans le travail d'évocation des images, il s'efface et disparait derrière les images une fois évoquées, ayant accompli son oeuvre».

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

como algo definitivamente unificado. Cuando Charles Lalo compara esta fase del trabajo inventivo a la acción seleccionadora del imán, que reúne las virutas de hierro entre montones de residuos[145], quiere decir que el genio creador no llega a serlo por la pura fantasía en sí misma considerada, sino por la fantasía dominada y enseñoreada por el espíritu crítico y unificador.

La dificultad está en mantener, a través de la variedad del desarrollo y el acabado de la ejecución, la nitidez y el calor de la intención inicial. El trabajo debe ir de los detalles al conjunto, y del conjunto a los detalles. Delacroix escribe en su *Diario:* «Estoy satisfecho de este esbozo; pero ¿cómo conservar, añadiendo detalles, esta impresión de conjunto que resulta de las masas muy simples? La mayoría de los pintores, y yo lo he hecho así anteriormente, comienzan por los detalles y dan el efecto al fin. Cualquiera que sea la molestia que se experimenta al ver cómo desaparece la impresión de simplicidad de un bello esbozo a medida que se añaden detalles, queda aún mucho más de esa impresión que no llegarías a poner si procedieras de manera inversa»[146].

En el curso de la elaboración, la reflexión y la crítica van a la par con la paciencia y la tenacidad. Pero tanto el intelecto como la voluntad no se mantendrían en pie y con todo su vigoroso empuje ni llevarían a buen término la empresa si no fuera porque, en el curso de esa larga noche del trabajo, brilla un leve resplandor de la inspiración primera o irrumpe la intuición que todo lo facilita, instante decisivo en una serie de esfuerzos intelectuales. No hay que olvidar que el inconsciente no trabaja sólo en la fase previa a la idea principal o a la intuición que ha determinado la ejecución de la obra, sino que actúa constantemente, y sus frutos se dejan ver en momentos diferentes todo el tiempo que dura la elaboración de la obra artística.

7. PLURALIDAD DEL INCONSCIENTE Y NECESIDAD INTERIOR

Nuestra concepción del *inconsciente* no es tan simple y materialista como la de Freud. Nos parece muy justificada la concepción, mucho más rica y matizada, de algunos pensadores contemporáneos, que distinguen diversas regiones que escapan al dominio de la conciencia. Maritain, por ejemplo, distingue: 1) la actividad *preconsciente* del espíritu en sus fuentes vivas, brasa de la que surgen muchas de las grandes intuiciones y de los más renovadores impulsos de la voluntad y de la acción; y 2) la actividad *inconsciente de la carne y la sangre,* magma oscuro donde quedan los recuerdos traumáticos, zona donde se tejen los complejos estudiados por

---

[145] *Notions d'Esthétique* pp. 53-54.
[146] *Journal* I 276.278.280.

Freud[147]. La primera de estas actividades podría designarse con el nombre de espiritual o *musical* (derivado de la *musiké* platónica), y la segunda, inconsciente *automática* o sordoinconsciente, ya que es sorda al intelecto y estructurada en un universo propio, independiente de aquél[148]. Estas dos actividades se mezclan, sin duda, en la compleja labor del artista. Los surrealistas, inspirándose en los descubrimientos del psicoanálisis, sólo tuvieron en cuenta la actividad *sordoinconsciente* o automática de los instintos. Pero hacer del arte una simple liberación de oscuras tendencias, sin pase directo a las vías iluminadas de la vida intelectual y moral, es limitar desacertadamente las posibilidades de descubrir el verdadero universo interior de donde arranca toda la acción creadora del hombre en sus diversos niveles. No debe olvidarse que, debajo de la superficie en que se apiñan los conceptos y los movimientos de la voluntad, se hallan las fuentes del conocimiento y de la facultad creadora del amor y de los deseos suprasensibles ocultos en la noche translúcida y primordial de la vitalidad íntima del alma.

Eugenio d'Ors distinguió igualmente la «subconsciencia», o región de los *instintos,* como campo nupcial del alma y el cuerpo, y la «sobreconsciencia», campo de las nupcias entre el *ángel* —encarnación de las fuerzas poéticas superiores del hombre— y el alma. D'Ors imagina una especie de mayéutica que hace despertar en el hombre facultades dormidas; y la más alta es esa que tiende a transfigurar el alma en ángel, y que implica no una revulsión hacia las raíces ocultas del pasado, sino una *vocación,* un destino futuro[149] ¿No es éste el «inconsciente por superexistencia» de que nos hablan teólogos como Jean Mouroux?[150]

---

[147] Maritain advierte que las dos clases de inconsciente distinguidas por C. G. Jung (el *colectivo* universal y el *personal*) pueden pertenecer al inconsciente *espiritual,* en cuanto entran en la esfera de la vida preconsciente del intelecto y de la voluntad, y así son espiritualizados; o al inconsciente *automático* en cuanto se encierra en un mundo puramente animal, separado de la vida intelectual y volitiva. Nótese también que todas las potencias sensitivas del alma (aunque no sean «espirituales» por naturaleza) están implicadas en el inconsciente espiritual en la medida en que participan de la vida preconsciente de la inteligencia y de la voluntad» (o.c., p. 84).

[148] «Basta con que tengamos en cuenta el funcionamiento ordinario y cotidiano de nuestra inteligencia en cuanto como tal obra, el modo en que surgen las ideas en nuestro espíritu y el modo en que se produce toda genuina aprehensión intelectual o todo nuevo descubrimiento; basta pensar en el modo como adoptamos libres decisiones cuando éstas son realmente libres, especialmente esas decisiones que comprometen toda nuestra vida, para comprender que existe un profundo universo de actividad no consciente de intelecto y de la voluntad del cual emergen los actos y los frutos de la conciencia humana y las claras percepciones del espíritu» (o.c., p. 86).

[149] «Esta *sobreconsciencia* o *hiperconsciencia* se distingue... de la *subconsciencia* en el hecho de que, mientras que ésta tiene su causalidad en el pasado y *gravita,* si cabe decirlo así, hacia el pasado, la sobreconsciencia, inversamente, tiene su centro de gravitación no en el pasado, sino en el porvenir» (*Introducción a la vida angélica* [Buenos Aires 1939] p. 162.

[150] Jean Mouroux piensa que al inconsciente *colectivo* y al inconsciente *personal* de Jung hay que añadir un tercer inconsciente, el de la *gracia* y de las virtudes infusas, inserto en el corazón del espíritu, cohabitando con los otros y destinado normalmente a polarizarlos a sus fines. Es claro que este inconsciente *por superexistencia* (como él lo llama) es desconocido para el simple psicólogo, sólo la experiencia profundamente religiosa puede dar testimonio de esta suprema energía inconsciente (*L'expériencie chrétienne* [París 1954] p. 243).

Tengamos, pues, bien presente que la poesía —y no hay arte sin poesía, observa Maritain— no es fruto del intelecto solo ni de la imaginación sola; procede de la totalidad del hombre, del conjunto de sus sentidos: entendimiento, amor, desco, instintos, sangre y *espíritu*. De ahí que la primera obligación del poeta sea dejarse conducir a esas recónditas regiones, próximas al «centro del alma»[151], donde esa totalidad existe en el estado de fuente creadora.

Esta complejidad de la experiencia creadora y esta radicación en las más profundas zonas del ser humano explican la violencia con que es sentida por el artista la necesidad de expresar, de liberar su carga interior. Un célebre esteta, Emil Utitz, compara el arte con el chisme, porque el chismoso no cuenta sólo para comunicar algo, para narrar, sino que cuenta porque *tiene que hacerlo,* porque de otra manera reventaría; y, por otro lado, no se limita a narrar, sino que subraya determinados detalles o matices para producir mayor efecto. Aquí está la semejanza con la producción artística, que no se motiva en razones extrínsecas, como el ganar dinero o adquirir fama, sino en una *necesidad* cuasigenerativa que es al mismo tiempo autoexpresión, necesidad como la que siente el chismoso, en quien los dos motivos internos, formativo y expresivo, se unen[152].

Incluso para el artista existe un «en-sí» de la obra, escribe el fenomenólogo Mikel Dufrenne; «un ser que debe promover, una verdad que él debe servir y manifestar; sin duda, cuando se dice inspirado y a veces hasta la posesión, tiene el sentimiento de estar constreñido a una labor cuyo término no puede prever; es ella la que lo ha elegido, quizá a pesar suyo, para encarnarse, de suerte que su *proyecto sólo es el querer de la obra en sí*»[153]. Comparar el proceso artístico al proceso formativo de un animal o de una planta no es, ante todo, desacreditar el arte, si la analogía se basa en el misterio del ser y el misterio de la vida. Por eso, los poetas mismos, que no pueden sustraerse a la evidencia de esa ley íntima que rige la composición de un poema, afirman que esa ley les hace pensar más en la profundidad de una hoja o de un insecto que en la perfección de un calculador electrónico[154].

---

[151] Diversas, pero muy semejantes entre sí, son las expresiones que los místicos usan para designar ese ámbito profundo de donde brota esa vida que escapa ordinariamente a la conciencia «Acumen mentis» (Hugo de San Víctor), «summum mentis» (Ricardo de San Víctor) «intimum mentis, intimus mentis sinus» (Hugo y Ricardo). «Lo más elevado del alma», «el fondo», «la fortaleza», «scintilla animae» (Maestro Eckhardt), «el espíritu del alma», «el centro del alma» (Santa Teresa).

[152] Cit. por Jordán de Urríes, *La creación del arte* p. 116.

[153] O.c., p. 66.

[154] Claudel cita en su *Journal* (II, janv. 1938, p. 221) un texto de James Jeans: «To my mind the laws which nature obeys are less suggestive of those which a machine obeys in its mation than of those which a musician obeys in writing a fugue or a poet composing a sonnet» *(The mysterious universe,* Cambridge 1931). «St. Augustin avait déja dit cela, et moi aussi!». Cf. *L'Art Poétique* (1904).

Por otra parte, igualar la creación artística a un proceso orgánico, compararlos al punto de decir que un artista produce sus obras como echa flores el rosal[155], compararlo incluso a un proceso mórbido de secreción[156], es inexacto y arriesgado, como ya vimos, puesto que el desarrollo ciego y determinista del objeto natural contrasta con esa acción consciente, voluntaria, tenaz del artista que orienta, dirige y conduce el dinamismo interior. Pero este dinamismo interior merece más atención que la que suele prestarle el público aficionado al arte y a su historia por no conocerlo experimentalmente. Los artistas, en cambio, sobre todo en nuestra época, han sido muy explícitos en este punto. Poetas, novelistas, músicos y pintores han insistido frecuentemente en este hecho; su trabajo toma a veces derroteros imprevistos, no por razón de un impulso ciego o azaroso, sino porque una luz recibida gratuitamente señala el camino real hacia la deseada meta: «iluminaciones verbales imprevistas —dice Valéry— imponen al poeta una cierta combinación de palabras, como si tal grupo poseyera no sé qué fuerza intrínseca..., iba a decir no sé qué *voluntad de existencia...,* que puede constreñir al espíritu a desviarse de su designio, y al poema a devenir otro distinto del que iba a ser o se pensaba que tenía que ser»[157]. Después de constantes análisis sobre sí mismo, Marcel Proust creía llegar a la conclusión de que el artista no es libre ante la obra, que no la hace a su arbitrio, sino que es algo que preexiste en él, y que su tarea consiste en *descubrirla*[158]. «La creación en el artista es intuitiva —escribe Schonberg—. El papel de la conciencia es reducido; tiene la impresión de que le es dictado lo que hace. Es el realizador de una voluntad escondida, del instinto, del subconsciente»[159].

Aunque haya cierta inexactitud en estas formulaciones, el hecho que quieren expresar no es una ilusión. Los psicólogos llegan a la misma certidumbre. «El creador siente que obedece a una fuerza imperiosa y que crea bajo la autoridad de una realidad ideal»[160]. Tales testimonios, de artistas y de estetas, pueden ser paradójicos, pero no implican contradicción alguna. El artista, ¿manda u obedece? Se trata de una obediencia libérrima y gozosa: «La obediencia de la abeja a la miel», dice un poeta. El artista es siempre *autor* de la obra, pero lo es precisamente haciendo que la obra nazca según sus propias exigencias, y jamás el artista es tan activo y tan independiente como cuando hace la voluntad de su obra: *imperare parendo*. «Justamente es esta dialéctica en que

---

155 Goethe escribía a Zelter el 9 de noviembre de 1829: «Je alter ich werde, je mehr vertrau ich auf das Gesetz wornach die Rose und Lilie blüht».

156 A. E. Housman, *Name and Nature of Poetry:* «If I were obliged, not to define poetry, but to name the class of things to which it belong I should call it a secretion; whether a natural secretion, like turpentine in the fir, or a morbid secretion, like the pearl in the oyster»... (cit. por T. S. Eliot, *The use of criticism* p. 144 nota).

157 *Au sujet du Cimetière Marin,* en *Variété* III p. 58.

158 *Le temps retrouvé* p. 881.

159 Cit. por Grater, *Guía de la música contemporánea* p. 31.

160 H. Delacroix, o.c., p. 129.

juegan a la vez la iniciativa de la producción y la dinámica interior del éxito la que marca la auténtica creación... El advenimiento de la obra lograda es el nacimiento de una forma en la actividad de la persona, y nunca la actividad del hombre tiene más intensidad y poder que en el momento en que se instala en ella la voluntad independiente de la forma»[161].

Retengamos estas ideas. El arte es una operación liberadora para el espíritu del artista, es un descargue que tiene cierta índole de necesidad interior, sin perder, por otra parte, su carácter de operación libérrima. Cuando nos planteemos el problema de las relaciones entre la ética y la estética, habrá que recordar este carácter paradójico de la actividad artística: ella es libérrima y necesitada al mismo tiempo[162].

TEXTOS

1. PETRARCA: *El arte es una lenta asimilación*

Sólo una vez leí a Emilio Plauto, Felice Capella, Apuleyo, y los leí aprisa... Pero a Virgilio, Horacio, Tito Livio, Cicerón, los he leído y releído no una, sino mil veces, y no corriendo, sino con detenimiento y activando en ellos las fuerzas de mi ingenio. Gustaba en la mañana el alimento que digería por la tarde; comía de niño para rumiar de viejo; y tanto me domestiqué con ellos, tan bien me sentaban, no digo ya en la memoria, sino también en la sangre y en la médula; quedaron tan profundamente asimilados en mi ingenio, que aunque cese de leerlos, mientras viva siempre quedarán profundamente impresos en mi alma... Yo me ocupo de adornar la vida y las costumbres con las sentencias y las máximas de esos antiguos escritores; pero no el estilo. Acostumbro citar igualmente sus palabras, o apropiarme con ingeniosa asimilación su sustancia, como las abejas forman la miel con muchas y variadas flores, y más me agrada (si no puede ser de otro modo) que mi estilo sea torpe e inculto, con tal que aparezca, como el vestido a la persona, adaptado y apropiado a mi ingenio, que no usar el estilo de otro, aun espléndido y elegante, pero que, semejante a un lujoso vestido, resulte por todos lados inadaptado a la medida limitada de mi mente. A un histrión quizá le pueda convenir cualquier vestimenta, pero no al escritor cualquier estilo.

Yo soy tal, que me empeño en seguir el camino de nuestros padres, pero no hasta el punto de poner mis pies en sus huellas. Y si me gusta quizá servirme de sus escritos, no para robarles, sino para hacer de ellos un uso moderado más me agrada, allí donde puedo, servirme de los míos. Yo soy tal, que me complazco en la imitación, no en la copia; y aun en la invitación evito el exceso... Prefiero no tener guía de ninguna clase que tener que poner siempre mi paso donde lo pone mi guía. No quiero un guía que me encadene, sino que vaya ante mí de manera que yo pueda seguirle, por honrarle no me

---

[161] L. PAREYSON, *Contemplation du beau et production de formes:* Revue Intern. de Philosophie (1955) p. 26.

[162] SÁNCHEZ DE MUNIÁIN, *Libertad, felicidad, humanismo:* Revista de Ideas Estéticas (1955), n. 50-51.

resigno a perder los ojos, la libertad y el juicio. Nunca habrá quien me impida conducir mis pasos adonde me agrade, huir de quien me disguste, intentar cosas no intentadas todavía, meterme, si me viene en gana, por senderos más fáciles o más cortos, apretar el paso, pararme, cambiar el camino, volverme atrás»... (*Litterae familiares* Vers. 1359. Ed. y trad. ital. por G. Fracassetti [1863-67] let.26,II).

2. Boccaccio: *La poesía es un fervor divino que lleva a exquisitos hallazgos*

La poesía, despreciada por la gente ignorante, es una especie de fervor que lleva a exquisitos hallazgos y a expresar en palabras o escritos lo que se ha hallado; un fervor que procede del seno de Dios, y que, según creo, es concedido a pocas mentes. Por ser un don tan admirable, siempre han sido rarísimos los poetas. Porque los efectos de este fervor son sublimes: impulsa en la mente el ansia de expresarse, excogita extrañas e inauditas invenciones; y, una vez meditadas, las compone con un orden determinado, y adorna esa composición con cierto tejido de palabras y sentencias, revistiéndola con un velo de fábulas y verdades... Y si uno que ha recibido el don del fervor poético cumple imperfectamente la función descrita, a mi juicio no es un poeta verdaderamente loable. Y, aunque el impulso poético excita profundamente la mente a quien se le ha regalado, es raro que pueda realizar algo apreciable si los instrumentos con los que los conceptos deben elaborarse son defectuosos; me refiero a los preceptos de gramática y retórica, cuyo conocimiento es importante... *(De genealogiis deorum* XIV 7).

3. Cervantes: *El poeta nace*

La poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella, pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio; hala de tener, el que la tuviere, a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos; no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias o en comedias alegres y artificiosas; no se ha de dejar tratar de los truhanes ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran. Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo; y así, el que con los requisitos que he dicho tratare y tuviere a la poesía, será famoso y estimado su nombre en todas las naciones políticas del mundo. Y a lo que decís, señor, que vuestro hijo no estima mucho la poesía de romance, doyme a entender que no anda muy acertado en ello; y la razón es ésta: el grande Homero no escribió en latín, porque era griego; ni Virgilio escribió en griego, porque era latino. En resolución, todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos; y, siendo esto así, razón sería se extendiese esta costumbre por todas las naciones, y que no se desestimase el poeta alemán porque escribe en su lengua, ni el castellano, ni aun el vizcaíno, que escribe en la suya. Pero vuestro hijo (a lo que yo, se-

ñor, imagino) no debe de estar mal con la poesía de romance, sino con los poetas que son meros romancistas, sin saber otras lenguas ni otras ciencias que adornen, y despierten, y ayuden a su natural impulso, y aun en esto puede haber yerro; porque, según es opinión verdadera, el poeta nace; quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta; y con aquella inclinación que le dio el cielo, sin más estudio ni artificio, compone cosas, que hace verdadero al que dijo: *Est Deus in nobis,* etc. También digo que el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor y se aventajará al poeta que sólo por saber el arte quisiere serlo; la razón es porque el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perficiónala; así que, mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacarán un perfectísimo poeta... *(Don Quijote de la Mancha* II 16).

4. Shelley: *Como un niño en la matriz*

La poesía es algo divino. Ella es al mismo tiempo el centro y la circunferencia del conocimiento, ella comprende toda ciencia, y toda ciencia debe referirse a ella...

La poesía no es, como el razonamiento, una facultad que se ejerce sólo bajo la determinación de la voluntad. Un hombre no puede decir: «Voy a hacer una poesía». Aun el poeta más grande no lo puede decir, porque el espíritu en el acto de la creación es como una brasa apagada, en la que una invisible influencia, semejante a un viento inconstante, despierta un resplandor transitorio; esta influencia proviene de dentro, como el color de la flor que se marchita, y cambia en cuanto se desarrolla, y las partes conscientes de nuestra naturaleza no pueden profetizar ni su acercamiento ni su partida. Si esta influencia pudiera durar en su pureza y en su fuerza originales, sería imposible predecir la grandeza de sus resultados; pero, cuando comienza la composición, la inspiración está ya declinando, y la más ilustre poesía que se haya comunicado jamás al mundo probablemente no es más que una sombra debilitada de las concepciones originales del poeta. Apelo a los poetas máximos de nuestro tiempo. ¿No es un error pretender que los más bellos fragmentos de poesía son el fruto del trabajo y del estudio? El trabajo y la tenacidad recomendados por los críticos deben interpretarse en el sentido de una observación atenta de los momentos de la inspiración y de una vinculación artificial de los intervalos de sus sugestiones, que hay que llenar con expresiones convencionales. Pero ésa sólo es una necesidad impuesta por la limitación de la facultad poética misma. Miltan concibió su *Paraíso perdido* como un todo antes de ejecutarlo por partes. Tenemos su propio testimonio cuando nos dice que la musa le ha dictado «su canto no premeditado». Que esto sirva de respuesta a los que alegarían las 56 variaciones de la primera línea del *Orlando furioso*. Composiciones hechas por ese procedimiento son a la poesía lo que un mosaico es a la pintura. El carácter instintivo de la facultad poética es aún más observable en las artes plásticas...; una gran estatua o una gran pintura nace bajo la incubación del artista como un niño en la matriz de su madre; y el espíritu mismo que dirige la mano en su formación es incapaz de darse cuenta del origen, de las gradaciones o de los medios de su procedimiento *(Defensa de la poesía).*

5. Edgar A. Poe: *Un laborioso y consciente alumbramiento*

Frecuentemente he pensado en el interés que tendría un artículo de revista escrito por cualquier autor que quisiera —quiero decir que pudiera— analizar paso a paso la

marcha progresiva de una cualquiera de sus obras, hasta el último término de su cumplimiento. Por qué semejante artículo no fue jamás escrito, me resulta difícil explicarlo; pero quizá la vanidad de los autores es la principal razón de esa laguna. La mayoría de los escritores, sobre todo los poetas, prefieren dar a entender que componen en una especie de espléndido frenesí, de intuición extática; se quedarían literalmente helados de terror ante la idea de hacer que el público echase un vistazo detrás del telón y viera los laboriosos e inciertos alumbramientos del pensamiento, los verdaderos designios comprendidos solamente en el último minuto, los innumerables relámpagos de ideas que no alcanzaron la madurez de la plena luz, las imaginaciones plenamente maduras y rechazadas, sin embargo, por haber perdido toda esperanza de ponerlas por obra, las elecciones y las repulsas largamente ponderadas, las tachaduras y adiciones penosas; en una palabra, las ruedas, y los piñones, y las máquinas para cambios de decoración, las escalas y los escotillones, las plumas de gallo, el colorete y los lunares postizos que en el 99 por 100 de los casos forman los accesorios del *histrión* literario.

Por otra parte, yo sé muy bien que rara vez ocurre que un autor sea capaz de diseñar las etapas que le han llevado a sus conclusiones. En general, habiendo surgido confusamente las sugestiones, se prosiguen y se olvidan en el mismo desorden.

Por lo que a mi atañe, yo no participo de la repugnancia de que acabo de hablar y no he experimentado la menor dificultad para rememorar la marcha progresiva de todas mis obras; y, puesto que el interés de este análisis o reconstrucción que yo he mirado como un *desideratum* sigue siendo absolutamente independiente de todo interés real o supuesto por la obra analizada, nadie me acusará de faltar al decoro si expongo el *modus operandi* según el cual fue construida una de mis obras (sigue el análisis de *El cuervo*) *(Filosofía de la composición)*.

6. E. Delacroix: *Inspiración y talento*

Hacer un cuadro, saber conducirlo desde el esbozo hasta el acabado, es una ciencia y un arte a la vez. Para cumplir esa tarea de manera verdaderamente sabia hace falta una larga experiencia.

El arte es tan largo, que para llegar a sistematizar ciertos principios que en el fondo rigen cada parte del arte es necesario toda la vida. Los talentos innatos hallan instintivamente el medio de llegar a expresar sus ideas; en ellos es una mezcla de impulsos espontáneos y de tanteos, a través de los cuales la idea se abre paso con un encanto quizá más particular que el que puede ofrecer la producción de un maestro consumado.

En la aurora del talento hay algo de ingenuo y de audaz al mismo tiempo, que recuerda las gracias de la infancia y también su feliz descuido de las convenciones que rigen a los hombres hechos. Es lo que hace más sorprendente la audacia que despliegan en una época avanzada de su carrera los maestros ilustres. Ser atrevido cuando hay un pasado que puede quedar comprometido, es la señal más clara de potencia.

Napoleón pone a Turena, creo, por encima de todos los capitanes, porque advierte que sus planes eran más audaces a medida que avanzaba en edad. El mismo Napoleón ha dado el ejemplo de esa cualidad extraordinaria.

Particularmente en las artes se necesita un sentimiento muy profundo para mantener la originalidad del pensamiento a despecho de los hábitos a los cuales el mismo talento se siente inclinado a abandonarse. Después de haber pasado gran parte de

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

la vida acostumbrando al público al propio genio, resulta muy difícil al artista no repetirse y renovar, en cierto sentido, su talento para no caer, a su vez, en ese mismo inconveniente de la trivialidad y del lugar común que es propio de los hombres y de las escuelas que envejecen *(Journal,* 1 marzo 1859).

7. R. Wagner: *La inspiración es como un milagro*

Vuelvo a ocuparme de *Tristán* desde ayer. Estoy en el segundo acto. Pero ¡qué música me está saliendo! Podría consagrar toda mi vida a esta música. Es algo bello y profundo; las más altas maravillas se adaptan en ella tan fácilmente al espíritu... Jamás he hecho algo semejante; siento a mi espíritu dilatarse enteramente en esta música. No quiero saber en absoluto cuándo quedará terminada. Estoy viviendo continuamente con ella... (*Diario,* Venecia, 8 diciembre 1858).

Tristán es para mí un milagro. ¿Cómo he podido crear cosa semejante?; cada vez lo comprendo menos. Releyéndolo me quedo boquiabierto. ¡Qué horrible tormento voy a tener que aguantar el día en que quiera ejecutar esta obra tal como es! (carta a la Sra. Wesendonck, agosto 1860).

8. P. I. Tschaikowsky: *Dos maneras de inspirarse*

Es una cuestión bastante difícil, porque las circunstancias en las que nace cada obra son muy variadas. Sin embargo, intentaré decirte de manera general cómo trabajo, y para explicarte mis procedimientos debo dividir mis composiciones en dos categorías: 1) Las que escrito por mi iniciativa personal, como resultado de un deseo repentino y de una necesidad íntima urgente. 2) Las obras inspiradas desde fuera, por ejemplo, a demanda de un amigo o de un editor, o por encargo, como mi *Cantata,* escrita para la Exposición Politécnica, o mi *Marcha eslava,* para un concierto de la Cruz Roja...

Para las obras de la primera categoría, o inspiradas, no hay necesidad del menor esfuerzo de la voluntad, basta obedecer a la voz interior, y, si la vida cotidiana no viene a obstaculizar la del artista, la obra avanza con la más extrema facilidad Se olvida todo, el espíritu se estremece deliciosamente, vibra, y, antes de que se haya seguido su rápido impulso hasta el cabo, el tiempo ha volado sin que uno se haya dado cuenta. Hay en ello algo de sonambulismo: *No se oye uno vivir*. Son momentos indescriptibles. Todo lo que le sale de la pluma en esos instantes o que simplemente queda en la cabeza, tiene siempre valor, y, si el artista no es interrumpido desde fuera, resultará su mejor obra.

Para los trabajos de encargo conviene a veces crearse su inspiración. Con mucha frecuencia hay que vencer la pereza, la falta de ganas. Entonces surgen diversos obstáculos; se consigue fácilmente la victoria o bien la inspiración desaparece completamente. Pero el deber del artista, a mi parecer, es no ceder nunca, porque la pereza es una inclinación muy fuerte en el hombre, y nada daña tanto al artista como dejarse dominar por ella. Uno no puede permitirse estar esperando la inspiración; ella no visita a los perezosos, viene a aquel que la llama... Yo espero, amiga mía, que no me acusarás de vanidad si te digo que yo nunca llamo en vano a la inspiración. Sólo puedo decirte una cosa: esa facultad que yo he llamado una huéspeda caprichosa, desde

hace un tiempo se ha habituado tanto a mí, que somos ya inseparables. Ella me deja solamente cuando se siente inútil, porque mi existencia cotidiana de hombre nos ha molestado. Pero la nube se disipa siempre y ella reaparece. Puedo, pues, decir que es mi estado normal; compongo incesantemente música, en cualquier sitio, en todos los momentos del día. Yo considero algunas veces con curiosidad esta afluencia creadora que, aislándome por completo, fuera de la conversación que puedo tener en ese momento con gentes que están conmigo, se produce en ese sector de mi cerebro que está reservado a la música. A veces es la elaboración el detalle melódico de alguna obrita proyectada, otra vez es una idea musical completamente nueva y original que aparece, y que yo procuro grabar en mi memoria. ¿De dónde viene? Es un misterio (Carta a Nadejda, agosto-septiembre 1878).

9. Van Gogh: *Trabajando es como se aprende*

Debo prevenirte que todo el mundo va a decir que yo trabajo demasiado de prisa. No lo creas. Es simplemente que la emoción, la sinceridad del pensamiento de la naturaleza, nos arrastra; y si estas emociones a veces son tan fuertes que uno trabaja sin sentir que trabaja, cuando a veces las pinceladas vienen en cadena y los acordes entre ellas vienen como las palabras en un discurso o en una carta, entonces hay que acordarse de que no siempre te sucede así y que en el porvenir habrá también jornadas pesadas sin inspiración. Por eso hay que martillar el hierro mientras está caliente y retirar las barras ya forjadas.

Con la vida ocurre a veces como con el dibujo. A veces hay que actuar rápida y resueltamente, atacar con energía el tema y procurar trazar con la velocidad del relámpago las grandes líneas sobre el papel. No conviene vacilar ni dudar; tu mano no debe temblar, tu mirada no puede desviarse a izquierda o a derecha; debe fijarse sobre el asunto que tiene delante. Hay que sumergirse en él de manera que en un abrir y cerrar de ojos crees algo sobre tu hoja de papel o sobre la tela, allí donde antes no había nada, de manera que luego no sepas decir cómo lo has hecho. El razonamiento y la reflexión deben preceder al trabajo definitivo; durante el trabajo hay poco lugar para la reflexión y el razonamiento... Pintar es un don. Sí, es cierto, es un don, pero no como ellos lo entienden; hay que extender las manos para cogerlo, y cogerlo no es fácil no hay que esperar a que el don se revele por sí mismo. Cierto que hay algo de eso, pero no como se cree. Trabajando es como se aprende; pintando es como se hace pintor. Si se quiere llegar a pintor, si se desea verdaderamente si se siente lo que tú sientes, entonces se puede; pero ese «poder» va acompañado de penas, cuidados, decepciones y horas de melancolía, de impotencia y todo esto. Eso es lo que pienso... *(Cartas a Teo,* de 1882 a 1889).

10. Paul Gauguin: *Como la lava de un volcán*

Mi gran lienzo ha absorbido durante algún tiempo toda mi vitalidad; yo lo miro sin cesar, y a fe que lo admiro. Cuanto más lo miro, más me doy cuenta de enormes faltas matemáticas que a ningún precio pienso retocar; quedará así, en estado de esbozo si se quiere. Pero por eso me planteo esta cuestión que me deja perplejo: ¿Dónde comienza la ejecución de un cuadro, dónde termina? En el momento en que

sentimientos extremos están en lo más hondo del ser, en el momento en que estallan y todo el pensamiento sale como la lava de un volcán, ¿no se produce entonces la eclosión de una obra repentinamente creada brutal si se quiere, pero grande y de apariencia sobrehumana? Los fríos cálculos de la razón no han presidido esta eclosión; pero, ¿quién sabe cuándo, en el fondo del ser, la obra fue comenzada, inconscientemente quizá? ¿No has advertido que, cuando vuelves a copiar un croquis que te gustó cuando lo hiciste al minuto en un segundo de inspiración, no consigues más que una copia inferior, sobre todo si has corregido las proporciones, las faltas que el razonamiento cree ver en él? A veces oigo decir: «Este brazo es demasiado largo», etc. Sí y no. Sobre todo no, visto que, a medida que lo alargas, sales de la verosimilitud para llegar a la fábula, lo cual no es un mal; desde luego, hay que procurar que toda la obra respire el mismo estilo, la misma voluntad *(Cartas,* marzo 1898).

11. Odilón Redon: *Un tormento sagrado cuya fuente está en el inconsciente*

El pintor que ha hallado su técnica no me interesa. Se levanta todas las mañanas sin pasión, y, tranquilo y sosegado, prosigue la tarea comenzada la víspera. Yo sospecho que padece un cierto aburrimiento propio del obrero virtuoso que continúa su tarea sin el relámpago imprevisto del minuto feliz. No tiene el tormento sagrado, cuya fuente está en el inconsciente y en lo desconocido, él no espera nada de lo que será. Yo amo lo que nunca fue.

La inquietud debe ser el huésped habitual y constante del buen taller. La inquietud es como una ecuación entre la paleta y el ensueño. Es el fermento de lo nuevo, ella renueva la facultad creadora, ella es el testigo de errores sinceros y de la desigualdad del talento. El hambre es entonces visible en el artista, y el que mira su obra está más cerca de él (1908).

12 R. M. Rilke: *Una obra de arte es buena cuando nace de una necesidad*

No hay más que un camino. Entra en ti mismo, busca la necesidad que te impulsa a escribir, examina si ella echa raíces en lo más hondo del corazón. Confíate a ti mismo. ¿Morirías si se te prohibiera escribir? Sobre todo, esto: pregúntate en la hora más silenciosa de tu noche: ¿Me siento verdaderamente forzado a escribir? Escarba en ti mismo buscando la más honda respuesta. Si esa respuesta es afirmativa, si puedes afrontar a tan grave pregunta con un simple «Debo», entonces construye tu vida según esa necesidad...

Una obra de arte es buena cuando ha nacido de una necesidad. La naturaleza de su origen es la que la juzga...

Deja que tus juicios tengan su propio desenvolvimiento en el silencio. No los contraríes, porque, como todo progreso, debe salir del fondo de tu ser, y no puede sufrir ni presión ni prisa. Llevarlo hasta el término, luego darlo a luz; todo está ahí. Es necesario que dejes cada impresión, cada germen de sentimiento, madurar en ti, en lo oscuro, en lo inexpresable, en lo inconsciente, en esas regiones cerradas al entendimiento. Espera con humildad y paciencia la hora del nacimiento de una nueva claridad. El arte exige simples fieles tanto como creadores.

El tiempo aquí no es una medida. Un año no cuenta; diez años no son nada. Ser artista es no contar, es crecer como el árbol, que no apura a su savia, que resiste confiadamente a los grandes vientos de la primavera, sin temor que el verano deje de llegar. El verano llega al fin. Pero sólo llega para los que saben esperar con tanto sosiego y tanta confianza como si tuvieran toda la eternidad ante ellos...

Ahí está una de las más duras pruebas del creador; él debe permanecer en la ignorancia de sus mejores dones, no debe siquiera presentirlos, so pena de privarlos de su ingenuidad, de su virginidad *(Cartas a un joven poeta)*.

13. M. Proust: *Respuesta a leyes misteriosas del espíritu*

El espía está de pie inmóvil para alzar planos; un degenerado, para acechar a una mujer; hombres muy graves se detienen para ver el progreso de una nueva construcción o de una demolición importante. Pero el poeta se queda parado ante cualquier cosa que no merece la atención del hombre grave, de suerte que se pregunta uno si es un enamorado o un espía y si es realmente el árbol lo que mira en todo ese tiempo en que parece mirarlo. Se queda frente a ese árbol y procura cerrar su oído a los ruidos de fuera y sentir otra vez lo que acaba de sentir cuando, en medio de ese jardín público, solo sobre el césped, ese árbol ha aparecido ante él, pareciendo guardar todavía, como tras un deshielo, innumerables bolitas de nieve en la punta de sus ramos, tan numerosas son las flores blancas que tiene. Él está parado ante ese árbol, pero lo que busca está, sin duda, más allá del árbol, porque él no siente ya lo que ha sentido; luego de repente lo vuelve a sentir de nuevo, pero no puede profundizar ni ir más lejos. Parece natural que un viajero en una catedral se quede en admiración ante las ojivas de cristal sangriento que el artista ha desplegado por millares entre las ramificaciones de madera de la vidriera, o las pequeñas barbacanas, cuyo muro ha perforado en número infinito y con una maravillosa simetría. Pero no parece natural que un poeta se quede una hora ante ese árbol mirando cómo la idea constructiva, inconsciente y segura que se llama la especie cerezo-doble, ha dispuesto, a la llegada de la primavera, esas innumerables florecillas blancas y estampadas, que difunden, mientras no se marchiten, un ligero aroma en la oscura y múltiple ramificación de este árbol...

El espíritu del poeta está lleno de manifestaciones de las leyes misteriosas y cuando estas manifestaciones, fortificándose, destacándose fuertemente sobre el fondo de su espíritu, aspiran a salir de él, porque todo lo que debe durar aspira a salir de todo lo que es frágil, caduco, y puede perecer esta noche y ser incapaz de darle la luz. Así, la especie humana tiende en cualquier momento, cada vez que se siente bastante fuerte y que tiene una salida, a escaparse, en un esperma completo que la contiene entera, del hombre de un día que quizá morirá esta noche... Así, el pensamiento de las leyes misteriosas, o poesía, cuando ella se siente bastante fuerte, aspira a evadirse del hombre caduco que quizá estará muerto esta noche o en el que... ella no tendrá ya esa energía misteriosa que le permitirá desplegarse por entero; aspira a evadirse del hombre en forma de obras. Cuando ella se halla así aspirando a difundirse, ved que el poeta se pone en marcha; él teme expandirla antes de tener el recipiente de palabras en que derramarla. Si tropieza con un amigo, si se abandona a un placer, ella pierde su misteriosa energía. Sin duda, si estaba ella tan cerca de evadirse por haber hallado ya algunas vagas palabras, repitiéndose esas palabras un día en que la siente enérgica, conservándola hasta entonces bajo sus palabras como un pez pescado bajo la hierba,

sin duda, él podrá quizá recrearla. Y cuando haya comenzado, encerrado en su cámara, a tomarla otra vez, echándole su espíritu en cada instante una nueva forma a animar, un nuevo odre a llenar, ¡qué tarea tan endiablada y vertiginosa! En ese momento él habrá cambiado su alma por el alma universal. Este gran *transfert* se realiza en él, y si tú entras y le obligas a volver en sí, ¡qué golpe! Le encuentras allí con la mirada extraviada, presa de una agitación inaudita. El te mira sin comprender, luego te sonríe, ni siquiera se atreve a decir nada esperando que te hayas ido, otra vez permaneciendo su pensamiento inerte como la medusa sobre la orilla, que morirá allí si la ola no viene a buscarla... *(Nouveaux Mélanges)*.

14. Paul CLAUDEL: *Parábola de Animus y Anima*

No marcha todo bien en el hogar de *Animus* y de *Anima,* el espíritu y el alma. La luna de miel terminó pronto y está lejos el tiempo en el que *Anima* tenía el derecho de hablar a su gusto, y *Animus* la escuchaba con embeleso. Después de todo, ¿no es *Anima* quien ha aportado la dote y quien alimenta el matrimonio? Pero *Animus* no aguantó mucho tiempo quedar reducido a esa posición subalterna, y pronto reveló su verdadera naturaleza, vanidosa, pedante y tiránica. *Anima* es una ignorante y una tonta, nunca fue a la escuela, mientras que *Animus* sabe un montón de cosas, ha leído un montón de cosas en los libros, ha aprendido a hablar con una pedrezuela en la boca, y ahora, cuando habla, habla tan bien, que todos sus amigos dicen que no se puede hablar mejor. Uno no acabaría de oírle. Ahora *Anima* no tiene derecho a decir nada, él le quita las palabras de la boca, como quien dice; él sabe mejor que ella lo que ella quiere, y por medio de sus teorías y recuerdos él envuelve todo ello y lo arregla tan bien, que la pobre simple ya no reconoce nada. *Animus* no es fiel, pero eso no le impide ser celoso, porque en el fondo sabe que es *Anima* quien posee la fortuna; él es un parásito, y vive de lo que ella le da. Por eso, él no deja de explotarla y de atormentarla para sacarle dinero, la pellizca para hacerla gritar, medita jugarretas, inventa cosas para hacerla sufrir y para ver lo que dice, y por la noche cuenta todo a sus amigos en el bar. Mientras tanto, ella se queda en silencio en la casa para hacer la cocina y para limpiar todo como puede después de esas tertulias literarias que apestan a vomitona y a tabaco. Por lo demás, es excepcional en el fondo, *Animus* es un burgués, tiene costumbres regulares, le gusta que le sirvan siempre los mismos platos.

Pero acaba de suceder una cosa extraña. Un día en que *Animus* volvía a casa de imprevisto, o quizá fue que estaba dormitando después de comer, o tal vez que estaba absorto en su trabajo, el caso es que oyó a *Anima* cantar sola detrás de la puerta cerrada, una canción curiosa, algo que él no conocía, y no podía hallar las notas, ni la letra, ni la clave; una extraña y misteriosa canción. Luego, él ha intentado astutamente hacérsela repetir, pero *Anima* hace como que no entiende. Se calla en cuanto él la mira. El alma se calla en cuanto el espíritu la mira. Entonces *Animus* ha encontrado un truco; va a arreglárselas para hacerla creer que está fuera. Se va afuera, charla ruidosamente con sus amigos, silba, toca la guitarra, corta leña, canta estribillos tontos. Poco a poco, *Anima* empieza a recobrar la confianza, mira, escucha, respira, se cree sola, y sin hacer ruido va a abrir la puerta a su amante divino. Pero *Animus,* como se dice, tiene los ojos en el cogote (*Réflexions et propositions sur le vers français,* en *Positions et propositions* I).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

15. Stefan ZWEIG: *El proceso creador*

¿Podemos conocer la serie de fenómenos que tienen lugar cuando el nacimiento de una obra de arte? ¿Podemos ser testigos de esos alumbramientos? A estas preguntas puedo contestar de una manera terminante: no. La concepción de la obra de arte es algo personalísimo, muy íntimo, y siempre queda velada por una sombra impenetrable, como si se tratara de un fenómeno divino. Lo único que podemos hacer es reconstruir el proceso del acto creador, y esto solamente hasta cierto punto...

El hecho de la creación artística tiene lugar en una zona que no podemos explorar en su totalidad, y que, pese a la ayuda de la fantasía y de la lógica, lo único que al final alcanzaremos será la sombra de lo que perseguimos...

Los artistas, sean poetas, músicos o pintores, cuando se trata de aclarar algo referente a la creación artística, guardan el mismo silencio que los criminales respecto a su delito.

Siguiendo el ejemplo que he tomado de la criminología, pudiéramos decir que el artista, lo mismo que el que mata a alguien en un instante de locura está como fuera de sí. Y lo mismo que aquél, podría decir: «No sé cómo he podido hacer tal cosa. No entiendo, en verdad, lo que me ha ocurrido. Estaba como fuera de mí mismo»...

¿Dónde está, pues, el artista durante esos momentos de la creación artística? Nada más simple; el artista está en su obra, en su melodía, en sus personajes, en sus visiones. El artista no vive en nuestro mundo, sino en el suyo, y por eso no puede ser al mismo tiempo testigo presencial de su quehacer... Cuando el verdadero artista está entregado a su trabajo, vive en un estado parecido al del creyente cuando reza o al del hombre dormido durante su sueño, de manera que el artista no se percata de nada de lo que le rodea ni de nada de lo que ocurre en su interior. Por eso, mientras los poetas, los músicos y los pintores están entregados a su quehacer, no pueden vigilarse a sí mismos, ni advertir las íntimas peripecias de su pena, ni mucho menos contarnos después el proceso creador de sus obras. Los artistas son siempre testigos muy dudosos por lo que a su quehacer se refiere, y nosotros, que debemos obrar como cautos criminalistas, no podemos concederles demasiado crédito...

Los trabajos preparatorios, los borradores del poeta, los croquis del pintor y las anotaciones del músico son, por su calidad de testigos mudos, los testigos más elocuentes y objetivos del proceso creador. Y esos objetos, esos estudios, apuntes y anotaciones, que son al artista lo que las huellas digitales y otros rastros al ladrón o al asesino, constituyen el único camino que nos lleva a reconstruir el quehacer creador de los artistas...

Un vistazo a esos manuscritos y bocetos ha sido suficiente para acercarnos un poco más al misterio de la creación artística. Sabemos ahora que, cuando el artista está inspirado, trabaja de una manera rápida y febril. Una especie de eficaz ensoñación le hace vencer con absoluta seguridad todas las dificultades, sin que un esfuerzo racional precise guiarle en su trabajo. El poder creador le inunda entonces y surca en su interior del mismo modo que la luz corre a través del espacio. Y el artista es entonces como un médium hipnotizado por un poder superior, y su quehacer consiste únicamente en obedecer a ese poder, en dejarse guiar por él...

Pero no nos apresuremos en nuestras conclusiones. El proceso de la creación artística es en realidad mucho más complicado, mucho más misterioso. Volvamos, pues, al mismo museo o a la misma colección y cojamos unos manuscritos de Beethoven. La impresión que estos manuscritos nos producen es completamente diferente de la que tuvimos al contemplar los escritos de Mozart, y el trabajo de aquél es tan distinto del

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

de éste como un fiordo noruego de un golfo mediterráneo. Todo lo que acabamos de decir acerca de la pasividad, de la obediencia a un poder superior y del estado hipnótico nos parece ahora falso. Porque ahora, después de haber visto la facilidad con que algunos genios se han expresado, descubrimos un trabajo torturante y nos percatamos de que algunos artistas fueron hombres de inmensa, fabulosa paciencia...

(Después de comparar el trabajo de Mozart con el de Beethoven, y la composición del *Cuervo,* de Poe, con la *Marsellesa,* de Rouget de Lisle.) El artista tiene primero una intuición vaga, indeterminada, que luego, a medida que va pensando en ella, que la va analizando y desarrollando, acaba por tener un perfil absolutamente preciso. Por eso, el proceso de la creación artística se parece a la manera como los persas planeaban sus batallas, quienes la víspera del combate, estando borrachos, hacían un primer proyecto, y luego, a la mañana siguiente, ya completamente despejados, revisaban el proyecto de la víspera.

Si queremos enunciar una fórmula, no debemos partir del dilema «inspiración o trabajo», sino de la suma del trabajo más la inspiración. Porque el acto de la creación es algo que tanto tiene de consciente como de inconsciente, y el artista está ligado por estos dos elementos contrapuestos, entre los cuales le es dado moverse con entera libertad. La libertad del artista puede compararse con el juego de ajedrez. Los cuarenta y seis lugares del tablero son como las cincuenta o sesenta mil palabras del idioma, o como los colores del espectro, o como las notas de la escala. Y de la misma manera que el ajedrez permite hacer infinidad de partidas sin que ninguna se repita el proceso de la creación artística permite también un número infinito de posibilidades...

Ahí está un artista como Juan Sebastián Bach, que cada día compone con la regularidad de un oficinista; y junto a él está Wagner, cuya inspiración permanece a veces apagada durante años enteros; en aquél el trabajo creador fluye con la constancia de una fuente, y en éste, en cambio, irrumpe de improviso como una fuerza volcánica.

Cada artista trabaja en condiciones distintas... Cada artista crea... de una manera única, según un método que nadie más que él podría seguir *(El secreto de la creación artística,* en *Zeit und Welt).*

16. Leopoldo Stokowski. *La inspiración*

La música proviene de las más profundas regiones de la mente subconsciente de los músicos inspirados; posiblemente, su mente subconsciente está en contacto o es parte del entendimiento universal, parte del todo. Tal vez se alimenten e inspiren por la mente universal. Muchos artistas, mientras trabajan, constantemente dicen: «Siento como si no lo estuviera haciendo yo mismo; algo me impulsa; ello parece crecer por sí solo, a menudo con gran dificultad». Esta sensación de que tal cosa está por encima de nosotros, de que solamente somos un canal expresivo, nos hace imposible toda egolatría y nos hace ser humildes ante las invisibles aunque omnipotentes fuerzas que sentimos dentro de nosotros y en toda vida *(Music for all of us).*

17. I. Strawinsky: *Libertad y necesidad en el artista*

La función del artista es pasar por la criba los elementos que le aporta la imaginación, porque es necesario que la actividad humana se imponga a sí misma sus límites. Cuanto más se controla, se limita y se esfuerza el arte, tanto más libre es.

En lo que a mí toca, yo experimento una especie de terror cuando, en el momento de ponerme al trabajo y ante la infinidad de posibilidades ofrecidas, tengo la sensación de que todo me es permitido. Si todo me es permitido, si nada me ofrece resistencia, todo esfuerzo es inconcebible, no puede fundamentarse en nada, y, desde ese instante, toda empresa es vana...

Lo que me saca de la angustia en que me arroja una libertad sin condiciones, es que siempre tengo la facultad de dirigirme inmediatamente a las cosas concretas de que aquí se trata. Nada tengo que hacer con una libertad teórica. Póngase en mis manos algo finito, definido, materia que no puede servir a mi operación sino en tanto en cuanto está hecha a la medida de mis posibilidades. Ella se me entrega con sus límites. A mí me toca imponerle los míos. Ya hemos entrado quieras o no, en el reino de la necesidad. Y, sin embargo, ¿quién de nosotros ha oído hablar del arte sino como del reino de la libertad? Esta especie de herejía está tan universalmente difundida porque se imaginan que el arte está fuera de la actividad común. Ahora bien, en arte, como en todo, no se construye sino sobre un cimiento resistente; lo que se opone al cimiento se opone también al movimiento.

Mi libertad consiste, pues, en moverme en el marco estrecho que me he asignado a mí mismo para cada una de mis empresas. Y diré más: mi libertad será tanto más grande y más profunda cuanto más estrictamente limite mi campo de acción y cuanto más obstáculos me ponga delante. Lo que me quita una molestia me quita una fuerza. Cuanto más sujeciones uno se impone, más se libera de las cadenas que entorpecen al espíritu.

A la voz que me ordena crear, yo respondo primero con pánico, luego me aseguro tomando por armas las cosas que participan de la creación, pero que le son todavía exteriores, y lo arbitrario de la sujeción no está ahí, sino para lograr el rigor de la ejecución *(Poétique musicale)*.

18. I. Strawinsky: *El deber de inventar la música*

El estudio del proceso creador es de lo más delicado. Es imposible observar desde fuera el desarrollo íntimo de ese proceso. Es inútil intentar seguir sus fases en el trabajo de otro. Es igualmente difícil observarse a sí mismo. Sin embargo, echando mano de la introspección, tengo alguna probabilidad de guiaros en esta materia esencialmente fluida.

La mayoría de los melómanos creen que lo que da el impulso a la imaginación creadora del compositor es cierto sacudimiento emotivo, generalmente designado con el nombre de *inspiración*.

No pienso rehusar a la inspiración el papel eminente que se le asigna en la génesis que estudiamos. Pretendo solamente que ella no es absolutamente la condición previa del acto creador, sino una manifestación secundaria en el orden temporal.

Inspiración, arte, artista: otras tantas palabras, por lo menos vagas, que nos impiden ver claro en un dominio en que todo es equilibrio y cálculo, por el que pasa el soplo del espíritu especulativo. Es después y sólo después cuando nace esa excitación emotiva que está en la base de la inspiración, y de la que se habla con tanto desenfado, dándole un sentido que nos molesta y que compromete la cosa misma. ¿No está claro que esa emoción es sólo una reacción del creador afrontando a esa incógnita que no es todavía más que el objeto de su creación y que debe convertirse en *obra*?

Eslabón tras eslabón, anillo tras anillo, llegará a descubrirlo. Es esta cadena de descubrimientos y cada descubrimiento por sí mismo los que hacen nacer la emoción —reflejo casi fisiológico, como el apetito hace surgir la saliva—, esa emoción que sigue siempre, y muy cerca, las etapas del proceso creador.

Toda creación supone en el origen una especie de apetito que hace nacer el pregusto del descubrimiento. Este pregusto del acto creador acompaña a la intuición de una desconocida ya poseída, pero todavía no inteligible, y que no será definida sino por el esfuerzo mismo de una técnica vigilante.

Este apetito que se despierta en mí a la sola idea de poner en orden elementos anotados no es absolutamente una cosa gratuita como la inspiración, sino habitual y periódica, si no constante, como una necesidad de la naturaleza.

Este presentimiento de una obligación, este pregusto de un placer, este reflejo condicionado, como diría un fisiologista moderno, muestra claramente que lo que arrastra es la idea del descubrimiento y del trabajo.

Nosotros tenemos con la música un deber: el de inventarla...

La invención supone la imaginación; pero no debe confundirse con ella, porque el hecho de inventar implica la necesidad de un hallazgo y de una realización. Lo que imaginamos no toma obligatoriamente forma concreta y puede quedar en el estado de virtualidad, mientras que la invención no es concebible fuera de su puesta en obra.

Lo que aquí nos ocupa no es, pues, la imaginación en sí misma, sino la imaginación creadora; la facultad que nos ayuda a pasar del plano de la concepción al plano de la realización.

En el curso de mi trabajo, yo tropiezo de pronto con algo inesperado. Este elemento inesperado me impresiona. Yo lo anoto. Si a mano viene, le saco provecho. No hay que confundir esta aportación de lo fortuito con ese capricho de imaginación que se llama comúnmente fantasía. La fantasía implica la voluntad previa de abandonarse al capricho. Es muy diferente esta colaboración de lo inesperado que va incluido de manera inmanente en el proceso creador, y que va cargado de posibilidades que no han sido solicitadas y que llegan a punto para dar cierta elasticidad a lo que siempre hay de excesivamente rígido en nuestra voluntad misma...

La facultad de crear no se nos da nunca sola. Va siempre acompañada con el don de observación. Y el verdadero creador se reconoce en que halla siempre en torno a sí, en las cosas más comunes y más humildes, elementos dignos de nota...

No se crea por accidente casual; simplemente se le anota para inspirarse en él. Es quizá lo único que nos inspira... Un compositor preludia como un animal escarba. Uno y otro escarban porque ceden a la necesidad de buscar. ¿A qué responde esta investigación en el compositor? ¿A la regla que lleva en sí como un penitente? No; él está en busca de su placer. El busca una satisfacción que sabe bien que no hallará sin esfuerzo previo. Uno no se esfuerza para amar; pero el amar supone el conocer, y para conocer hay que fatigarse...

Nosotros escarbamos en la espera de nuestro deleite guiados por nuestro olfato; de repente nos tropezamos con un obstáculo desconocido. Experimentamos una sacudida, un shock, y este shock fecunda nuestra potencia creadora.

La facultad de observar y de sacar partido de sus observaciones sólo pertenece al que posee, al menos en el orden en que él opera, una cultura adquirida y un gusto innato... Un olfato, un instinto del que procede el gusto, facultad espontánea anterior a la reflexión. En cuanto a la cultura, es una especie de cultivo que, en el orden social, confiere ese pulimento de la educación, nutre y completa la instrucción. Este cultivo

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

se ejerce de modo parecido en el dominio del gusto. Es esencial al creador, que debe afinar incesantemente su gusto bajo pena de perder su perspicacia. Nuestro espíritu, como nuestro cuerpo, requiere un ejercicio continuo; se atrofia si no lo cultivamos.

La cultura es la que pone el gusto en su valor pleno y le permite probarse por su solo ejercicio. El artista se lo impone a sí mismo y acaba por imponérselo a otros. Así es como se establece la tradición... *(Poétique musicale)*.

19. A. Schönberg: *El arte es tan urgente como un manantial*

Un artista o un autor no necesita ser consciente de que acomoda su estilo a la capacidad de comprensión del oyente. Un artista no necesita pensar mucho, con tal que piense correcta y sinceramente. Él siente que obedece a la urgencia de un manantial dentro de sí mismo, la urgencia de expresarse a sí mismo, justo como un reloj, que indica veinticuatro horas cada día sin importarle si indica este día, este mes, este año o este siglo. Todos saben eso, excepto el reloj. La respuesta del artista a la urgencia de su motor ocurre automáticamente sin entorpecimiento, como el de cualquier mecanismo bien lubrificado...

La creación para un artista debe ser tan natural e incoercible como el crecimiento de las manzanas en un manzano. Y si el árbol intentara producir manzanas a requerimiento de una moda o de un mercado, no podría. De la misma manera, los artistas que desean «retroceder» a un período pasado, que intentan obedecer a leyes de una estética caduca o de una estética nueva, que se complacen en el eclecticismo o en la imitación de un estilo, se alienan a sí mismos de la naturaleza. El producto mismo lo muestra, y tal producto no sobrevive a su tiempo.

Llámese uno conservador o revolucionario, componga en una manera convencional o progresista, trate de imitar viejos estilos o siéntase destinado a expresar nuevas ideas —sea uno buen compositor o no lo sea—, debe estar convencido de la infalibilidad de la propia fantasía y debe tener fe en la propia inspiración. No obstante, el deseo de un control consciente de los nuevos medios y formas despertará en la mente de todo artista, y él deseará conocer *conscientemente* las leyes y las reglas que gobiernan las formas que él ha concebido «como en un sueño». Por muy convincente que este sueño haya sido, la convicción de que estos nuevos sonidos obedecen a las leyes de la naturaleza y de nuestra manera de pensar —la convicción de que orden, lógica, comprensibilidad y forma no pueden estar presentes sin obedecer a tales leyes— empuja al compositor a lo largo de este camino exploratorio. El debe hallar, si no leyes o reglas, al menos medios de justificar el carácter disonante de esas armonías y de sus sucesiones *(Style and Idea)*.

20. Arthur Honegger: *Inspiración y trabajo*

En música, la composición, la concepción de la obra, es una operación secreta, misteriosa e incomunicable. Con la mejor fe del mundo, ¿cómo explicar el proceso de la creación?

Gustosamente compararé una sinfonía o una sonata a una novela cuyos personajes son los temas. Después de haberlos conocido, los vamos siguiendo en sus evoluciones, en la progresión de su psicología. Sus fisonomías personales se nos quedan siempre

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

presentes. Unos suscitan simpatía, otros nos causan repulsión. Se oponen y se conjugan: se aman, se alían o se combaten.

O bien, si se prefiere, he aquí una comparación de la arquitectura: imaginad un edificio que se levanta, cuyo plan general al principio sólo se percibe vagamente y que progresivamente se va precisando en el espíritu.

Como en las otras artes, nosotros tenemos reglas que hemos aprendido y que nos vienen de los maestros. Pero además del «oficio» reflexivo, voluntario, heredero, queda un impulso del que no somos responsables, por decirlo así. Es una manifestación de nuestro subconsciente que nos queda inexplicable...

Sinceramente, una gran parte de mi trabajo escapa a mi voluntad. Escribir música es alzar una escala sin poder apoyarla en el muro. No hay andamio; el edificio en construcción no se mantiene en equilibrio más que por el milagro de una especie de lógica interior, de un sentido innato de las proporciones. Yo soy a la vez el arquitecto y el espectador de mi obra, yo trabajo y yo reflexiono. Cuando un obstáculo imprevisto me detiene, dejo mi caballete, me siento en la butaca del oyente y me digo: «Después de haber escuchado lo que precede, ¿qué desearé yo que pueda causarme el estremecimiento del genio o al menos la impresión del logro? ¿Qué es lo que, lógicamente, debería llegar ahora para satisfacerme?» E intento hallar en lo que sigue no la fórmula trivial que todos prevén, sino al contrario, un elemento renovador, un resurgimiento del interés. Poco a poco, siguiendo este método, mi partitura se acaba.

Yo procedo de la siguiente manera: ante todo, busco el aspecto general de la obra. Digamos, por ejemplo, que yo veo dibujarse una especie de palacio en una bruma muy opaca. La reflexión disipa progresivamente esa bruma y me permite ver allí algo más claro. A veces, un rayo de sol viene a iluminar un ala de ese palacio en construcción; ese fragmento se convierte ahora en mi modelo. Cuando ese fenómeno se ha generalizado, parto en busca de mis materiales de construcción. Echo un vistazo a mi carnet de notas... con la esperanza de descubrir en él un dibujo melódico, una fórmula rítmica o encadenamientos de acordes que puedan servirme. A veces, creo haber encontrado lo que buscaba, y me pongo a trabajar. Frecuentemente, me meto en una falsa pista. Entonces, como un trapero, vuelvo a cargar mi mochila y parto en busca de elementos más apropiados. Luego, un nuevo intento. Dejo madurar una línea melódica, examino las diferentes vías que ella me abre. ¡Cuánta desilusión!

Hay que tener valor para volver a empezar tres, cuatro, cinco veces... Esta es la definición que, respondiendo a una encuesta, he dado del talento: «El valor de volver a empezar». A veces es un elemento muy secundario el que te da la clave del problema Ese ritmo o ese motivo que me parecían triviales, los percibo de pronto en su verdadera luz, me interesan apasionadamente, y no los abandono por nada...

Una jornada de trabajo que quiera ser fluctuosa debe comportar posibilidad de interrupción. Me encierro en mi estudio, y procuro no oír la campanilla ni el teléfono. A quien me observara sin que yo lo vea, le daría, sin duda, la impresión de un hombre de vacaciones: voy y vengo, tomo un libro de un estante, releo un pasaje favorito, abro una partitura. Doy ciertamente la impresión de un hombre desocupado... Y, sin embargo, soy incapaz definitivamente para la lectura como para cualquier otra distracción, porque siento en mí una voluntad de expresión que intenta salir a la luz. A veces, el día y la noche pasan sin que escriba una nota. O bien tomo el lápiz e intento volver a hallar los puntos de partida que había creído encontrar y que han desaparecido... Soy como una máquina de vapor. Tengo necesidad de calentarme, y necesito largo tiempo para prepararme al trabajo verdadero. Si descanso durante un mes, necesito días o

semanas para poner la máquina en marcha. Con la edad, esa arrancada resulta cada vez más penosa...

Un compositor razonable halla el justo medio entre la prosa y la poesía, entre el trabajo y lo que usted quiere llamar la inspiración. No hay que ilusionarse con ella, sino saber acogerla cuando viene... Yo soy un inquieto, y, cuando nado en el gozo del descubrimiento, mi ángel guardián me sopla a la oreja: «Esto no es posible... Es una reminiscencia... o un sueño feliz... Todo va a desaparecer... ¡Estas ocho páginas me han costado tanto! Y de pronto, he aquí que ya tengo dieciséis de un golpe». Imagine usted al buscador de oro: desde el amanecer, pegando con el pico, está bañado en sudor, no aguanta ya, no hallará nunca nada... Y luego, de repente, ahí está: la pepita; no cree a sus ojos... Hay, por otra parte, ilustres precedentes; el de Wagner escribiendo a Matilde Wesendonck: «Este primer acto de *Tristán* es una cosa inverosímil». Lo cual significa evidentemente: inverosímil de belleza. Y ¡qué razón tenía! Ante tales entusiasmos, seamos indulgentes. Seámoslo incluso con el artista que, sin haber escrito el primer acto de *Tristán,* ama y admira lo que ha hecho No olvidemos que ésa es su única excusa.

A veces se nos presenta una idea melódica tan definitivamente formada, que cuesta notarla. De ahí esa inquietud: «¿Es un hallazgo?»... Hace falta entonces verdadero valor para no tocar lo que se acaba de escribir. Este trabajo tremendo tiene, pues, sus momentos felices... Sin ellos, los artesanos puros serían raros créame. En la hipótesis de un trabajo irremisible, los artesanos serían raros, créame. Dejemos vivir ciertas ilusiones. Berlioz tenía razón. Sólo que él tomaba la excepción como regla. Porque hace falta mucho trabajo para merecer esa relajación dichosa, mucha lucidez para llegar a no distinguir ya lo que nos rodea mucha paciencia e inmovilidad para emprender uno de esos breves viajes a; dominio de la música viva *(Je suis compositeur).*

21. Léon-Paul Fargue: *La poesía tiene a la razón por confidente*

En poesía, la inteligencia hace los encargos, lleva los paquetes, se informa y comunica su informe, hace las cuentas, ordena los papeles, escoge las cartas amorosas, telefonea y prepara el baño. Como una criada joven y negra hace con una bella señora.

La poesía toma la razón por confidente. Confía en esta muchacha seca, avisada, que tiene algo de hormiga, a la cual ella salvó de la anemia perniciosa, y que la sirve fielmente *(Suite familière).*

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4



Capítulo VII

El arte como creación

1. CREACIÓN DE FORMAS

La obra artística se presenta ante nosotros como un fruto interiormente madurado, como un ser concebido y gestado largamente por el artista, como una criatura que tiene su propia entidad y exige el reconocimiento, el respeto y la admiración.

Son muchos los estetas que han acentuado ese carácter autárquico que ostenta la obra genial. El arte es la producción de una *forma* marcada por una totalidad que nada puede disolver, por una perfección que nada puede comprometer[1]. Hablando de las artes «figurativas», Malraux sostiene que el artista debe hacer *una obra aparte* en el reino de los seres. «El artista es un creador de formas», el arte es «la creación de un mundo extraño al mundo real»[2]. Valéry dice también que los artistas «construyen mundos perfectos en sí mismos, que a veces se alejan del nuestro al punto de ser inconcebibles y a veces se acercan a él hasta coincidir en parte con el mundo real»[3].

Por tanto, esta noción de *arte creador* hace innecesaria toda referencia a la belleza. «El verdadero problema del arte es un problema ontológico. Lo que el artista pretende no es *hacer bello,* sino simplemente *hacer que exista una cosa*. La verdadera obra de arte *es la que es,* es decir, aquella cuya forma es una verdadera captura del ser»[4]. «En la producción de la obra —dice Heidegger— se encierra esta ofrenda: ¡Que ella *sea*!»[5]

---

[1] L. Pareyson, *Contemplation du beau et production de formes:* Revue Intern. de Philos. (1955) p. 19.

[2] *Lex voix du silence* pp. 308 y 596.

[3] *Eupalinos* (1924) p. 189; *Tel Quel* II p. 60, *Variété* V pp. 84-85.

[4] Jeanne Hersch, *L'être et la forme* (Neuchâtel 1946) p. 18.

[5] *Holzwege* (1957) p. 54.

La filosofía del arte de Étienne Souriau se centra igualmente en esa calidad *cosal,* óntica, que tiene la obra artística. En sus primeros escritos[6], Souriau presenta la forma pura, la perfección formal, como la condición esencial de todo aspecto del conocimiento. En esa teoría no se veían claras las fronteras entre la creación artística y otros tipos de promoción óntica, puesto que el *objeto* de Souriau no era necesariamente sensible y perceptivo. En su pensamiento se veía entonces una influencia notable, por él mismo confesada, de Benedetto Croce[7] y probablemente de Valéry[8]. Luego, el arte —actividad *skeuopoyética* (fabricadora)— queda definido por Souriau como esencial e intencionalmente fabricador de cosas, de seres singulares cuya existencia constituye su finalidad: «Cada obra de arte es, desde este punto de vista, un mundo con sus dimensiones espaciales y temporales, con sus dimensiones espirituales, con sus ocupantes reales o virtuales..., con el universo de pensamientos y emociones que suscita. Y es todo ese universo el que ha venido de golpe a la existencia»[9]. En sus últimas obras define el arte como «la dialéctica de la promoción anafórica», llamando así a todo proceso ordenado por una marcha progresiva hacia la existencia plena del ser, cualquiera que éste sea, cuya presencia acabada constituye el término del proceso[10].

Sin embargo, Souriau no afronta el problema de la *singularidad* de la forma. Se le ha achacado que su teoría no sirve para distinguir al artista genial del mediocre[11], y ni siquiera, tal vez, para distinguir al artista creador del simple artesano. Y ésa es precisamente la diferencia que es necesario aclarar entre obra de arte y utensilio. La obra de arte, cuanto más excelsa, tanto más presenta ese aspecto simple, tranquilo y misterioso que tienen los seres naturales[12]*;* pero, sobre todo, el arte se parece a la naturaleza en que sus productos no son intercambiables. Como en la naturaleza, en el arte no hay seres iguales. Leibniz se complacía en ofrecer a sus protectoras en los jardines de Herrenhauser dos hojas para comparar... Siempre mostraban estructuras diversas; como lo son también dos gotas de agua o dos pétalos, por muy iguales que parezcan. Obsesionado por el principio de individuación, escribía a Arnault: «Lo que no es verdaderamente *un* ser, tampoco es verdaderamente un *ser*»[13]. En la individuación se encierra el misterio del ser existente. Un objeto natural es, a la vez, uno e

---

[6] *Pensée Vivante* (1925); *L'avenir de l'Esthétique* (1929); *L'Instauration philosophique* (1939).

[7] *L'Esthét. de B. Croce:* Revue Intern. de Philos. (1953) n. 4.

[8] En *L'Instauration philosophique* se ocupa de la instauración de filosofemas, concibiéndolos como construcciones extensibles a otros campos.

[9] *La correspondance des arts*. pp. 27-29.

[10] *Clefs pour l'Esthétique* p. 78.

[11] G. PICON, *L'écrivain et son ombre* pp. 163-164.

[12] «Les chefs-d'oeuvre sont bêtes; ils ont la mine tranquille, comme les productions mêmes de la nature, comme les grands animaux et les montagnes» (G. FLAUBERT, *Correspondance,* II p. 122).

[13] San Agustín había dicho lo mismo en *De mor. monach*. II 6,7: PL 32,1348.

infinito. La unidad que queremos abarcar se nos escapa cuando queremos definirla y decir: «Esta hoja es...» Cada «uno» está lleno de «infinito». Pues bien, esta «profundidad» del objeto natural reaparece en los objetos «creados» por el artista. Paul Claudel, sensible a esa dimensión profunda de la creatividad del espíritu, decía: «Por mucho que me empeñe en desmontar el organismo de una planta o un insecto, no lo conoceré perfectamente, como tampoco el análisis escénico me revela la esencia del *avaro* o del *misántropo*»[14].

2. DIFERENCIA ENTRE UTENSILIO Y OBRA DE ARTE

En la auténtica obra de arte, la existencia pregona su *esencia;* hay una manifestación del ser. En el objeto útil, lo que se anuncia es su *finalidad;* el objeto nos lleva fuera de sí mismo; es centrífugo. Por ser epifanía de *lo que es,* la obra artística es también irradiación de aquel que lo cuasi-engendró. En cambio, el objeto útil, el producto industrial, no sólo no implica referencia alguna al que lo hizo, pero ni siquiera a sí mismo; es un artefacto que desaparece enteramente en su uso, remite a *lo que hace,* a su valor útil. «El objeto no anuncia jamás aquello que es, sino aquello para lo que sirve»[15]. Ninguna forma técnica —escribe Max Bense— tiene sentido propio como cosa individual; no *existe,* sino *que funciona*[16]. La *entidad* de la obra es la que se hace evidente, la que irradia y le confiere esa garantía de solidez, de durabilidad, que persiguen siempre los buenos artífices. Según Meumann, el artista busca perennidad; expresarse, sí, pero de manera que su expresión permanezca. Necesita y busca encarnizadamente una forma durable. Valéry dice también que el artista «busca la *solidez* o la *duración*», la resistencia al destino perecedero[17].

Es claro que un artefacto puede ser al mismo tiempo *útil* y *bello*. Es bello precisamente cuando no se agota en el uso, sino que solicita nuestra mirada, cuando nos encadena a la contemplación. Pero la belleza del utensilio no es algo desvinculado de su utilitariedad; nuestros ojos observan su «forma» exterior, pero nuestra *visión* capta su *forma* esencial, en la que está implícita su calidad de utensilio. La contemplación estética no es una *sensación,* sino una *apercepción*. Una escalinata por la que no podamos subir, una silla en la que no podamos sentarnos con comodidad, un sombrero que no sirva para cubrir y abrigar la cabeza, un incensario que se niegue a «funcionar» en el momento preciso, sean cuales sean sus bonitas apariencias, no son objetos artísticos. La incoherencia entre su apariencia y su función hace imposible nuestra *percepción* estética. Nos damos cuenta de que a tales objetos les falta la cohesión interna que debieran tener para *forma,* simplemente para *ser*.

---

[14] *Art Poétique* pp. 143-144.
[15] M. BLANCHOT, *L'espace littéraire* p. 251.
[16] *Estética* p. 26.
[17] *Eupalinos* p. 185.

Hemos aludido a la *forma*. Es otro aspecto de la cuestión ontológica aquí implicada. Si el arte *crea,* crea una *forma:* da forma a lo que antes sólo era caos, materia informe y trivial. El artista es un «creador de formas»; da «estatura» —*Gestalt*— a algo. Heidegger dice que «el *ser-creado* de la obra es la instauración de la verdad en su estatura»[18], En cambio, el *ser-producido* del producto consiste en su utilitariedad. Intentando aclarar la esencia de la obra de arte y la diferencia entre el *crear* una obra y el *producir* un objeto útil, el filósofo de Friburgo observa que en la obra el ser creado *(das Geschaffensein)* está expresamente introducido por la creación en aquello que es creado, de tal suerte que, a partir de lo que así es producido, el *ser-creado* resalta o ex-surge *(hervorragt)* expresamente. Y si esto es así, añade, debe ser posible comprender igualmente el *ser-creado* a partir de la obra misma[19]. En cambio, el «quod» del *ser-producto,* lejos de resaltar o surgir del producto, desaparece en él. Cuanto más manejable es un producto *(Zeug),* por ejemplo un martillo, menos se hace notar y más exclusivamente se mantiene en su serproducto *(in seinem Zeugsein)*[20].

Lo sensible, elaborado por el artista, da forma a una significación. Es a cuenta de la *forma* donde hay que poner la *significación* que hallamos en la obra de arte. Las *formas* artísticas tienen un sentido, «nos dicen algo». Un sinfín de experiencias personales me atestigua que son las *formas* del mundo artístico las que me hablan, como me hablan también las *formas* del mundo de la naturaleza.

La forma artística la percibo como una radiante *totalidad*. Esta sonata que escucho, esta estatua que contemplo, son total y enteramente —sonata y estatua— sólidas, enteras, indescomponibles. Estoy ante ellas como ante objetos perfectos. La silla que veo en este aposento se encuentra en una relación que se prolonga por todos sus lados; si la tomo con la cámara fotográfica, se hace evidente el carácter de corte y fragmento. Pero, si la ve Van Gogh, su mirada empieza desde el principio a operar un proceso peculiar: la silla se convierte en centro en torno al cual se congrega todo lo demás del espacio, y lo conforma de tal modo, que sus partes adquieren un modo existencial en torno a ese centro, y de esta manera todo lo que se muestra en el cuadro aparece como un *todo*[21]. El cúmulo de resonancias que la percepción de ese *todo* tiene para el que lo contempla es con frecuencia infinito. Esa *totalidad* se presenta con tal plenitud, tan llena de vida —escribe Guardini—, que en torno a ella se hace

---

[18] O.c., p. 52. Sobre la teoría de Heidegger cf. *supra* pp. 390ss.

[19] *Ibid*., p. 53.

[20] Nótese que Heidegger está lejos de concebir el arte como creación de *formas*. Su *Gestalt* no es sino la *estatura* de la verdad. El arte consiste en provocar la verdad, el desvelamiento del ente. El artista no *hace* al objeto, sino que *dice* o *da nombre* a la verdad del objeto. La producción creadora es «un recibir y un sacar del interior de la relación al desvelamiento del ser» el crear *(Schaffen)* debe concebirse como un sacar de la fuente (*«Schöpffen» das Wasser aus der Quelle)* (*ibid*., p. 53).

[21] R. Guardini, *La esencia de la obra de arte* p. 54.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

presente la totalidad de la existencia: el todo de las cosas (la naturaleza) y el todo de la vida humana (la historia).

No es difícil sentir la verdad de este concepto de arte como *forma creada* en la grandes obras. Lo que la percepción de la *Victoria de Samotracia,* del *Partenón,* de la *Atalía,* de Racine; del *Tránsito de la Virgen,* por Mantegna; de la *Sinfonía patética,* de Tschaikowsky, nos comunica inmediatamente es la idea de un ser único, total, perfecto en su género; algo que, sobre la multiplicidad de elementos sensibles e imaginarios, hace imperar la realidad de una forma. Es verdad que la sensibilidad del hombre actual está más abierta a este carácter creativo del arte, y que éste, por tanto, puede ilustrarse especialmente con las obras del arte moderno.

El formalismo fue una tendencia acusada a principios de siglo[22]. En poesía se cayó en la cuenta de que, si había que decir algo, nada podía decirse sino en cuanto *se hacía* algo. Lo decisivo no era tanto decir cuanto *hacer,* como expresa la misma palabra griega: ποιεῖν. Eligiendo palabras como unidades cristalinas, se lograba que «cristalizara» el poema. Los pensamientos son solamente medios que concurren, a igual nivel con los sonidos, el número y las cadencias, a provocar y mantener una tensión o exaltación, a engendrar un mundo armónico. «Si se me pregunta —escribe Valéry— qué he *querido decir* en tal poema, yo respondo que no he querido decir, sino que he querido *hacer,* y que la intención de hacer fue *la que quiso* lo que *he dicho*»[23]. Ya a fines del siglo XIX, tras las experiencias de los parnasianos, Mallarmé fue el primero que «rehusó los materiales naturales», dedicándose a componer «pequeños objetos líricos diferentes de la fauna y flora humanas»[24]. En sus cartas habla Mallarmé del verso y de la palabra como de objetos que hay que tallar como diamantes, sin aludir a la significación de las palabras; para lo cual, dice una vez, ha elegido el tema más desvalido y huero que pudo ocurrírsele: un aposento vacío. El pintor Degas se quejaba un día a Mallarmé de la dificultad que sentía para componer poemas; y, «sin embargo —añadía—, estoy lleno de ideas». «Pero, querido Degas —respondió el poeta—, los versos no se hacen con ideas; se hacen con *palabras*»[25]. Max Jacob aconsejaba igualmente comenzar por enamorarse de las palabras, porque «en torno a una palabra se coagula una frase, un verso, una idea»[26]. Esta es también la base estética del «creacionismo» propagado por Vicente Huidobro, que quería «hacer un poe-

---

[22] Nietzsche satirizaba a los pintores del siglo XIX como «arqueólogos, psicólogos, directores de escena de cualquier recuerdo... archiplenos de ideas generales... Aman una forma no por lo que ésta es, sino por lo que expresa»... *(La voluntad de dominio,* en *Obras* IV [1888] p. 320).

[23] *Au sujet du Cimetière Marin,* en *Variété* III (1936) p. 63.

[24] Así se expresaba Ortega en la *Deshumanización del arte*. Mallarmé decía en cartas del 5 de diciembre 1865 y 18 de julio 1868: «Ah ce poème, je veux qu'il sorte joyeau magnifiquel»... «J'ai pris ce sujet (un aposento vacío) d'un sonnet nul et se reflechissant de toutes les façons» (cf. MONOD, *Propos sur la poésie*).

[25] P. VALÉRY, *Poésie et pensée, abstraite,* en *Variété* V p. 141.

[26] *Conseils à un jeune poète* p. 35.

ma como la naturaleza hace un árbol»; y la del constructivismo de un Jorge Guillén, para quien lo poético es lo poemático. «Hay que crear el poema para que la realidad exista con sus cascadas y sus pájaros». Él talla sus poemas con palabras opacas, sin resonancia sentimental —antipáticas—, sin valor anecdótico y sin apenas valor sensorial. Tal vez por eso son tan densos de actividad espiritual. Es verdad que se corre entonces el peligro —como observa L. F. Vivanco— de quedar ahogado en esa atmósfera intelectual provocada por su rigor constructivo[27].

La estatuaria se ha mirado también (la escultura moderna nos obliga a ello) como una pequeña arquitectura, como mera estructuración de volúmenes, masas, contornos y vacíos; como un cuerpo con valor propio en el sentido en que Rodin decía: «Quisiera haber hecho este árbol». Preguntar «qué significa esta escultura» equivale a preguntar «qué significa este árbol». Los escultores de hoy —escribe Read—, con cualquier material y usando formas geométricas, «intentan crear una interrelación dinámica de masas sólidas, planos y espacios que esté en tensión perfecta». Estudiando la escultura de Henry Moore, dice que el tema sólo es el pretexto para «crear nuevas armonías»[28].

En cuanto a la pintura, ya es sabido que, a partir del simbolismo, el «asunto» perdió toda su tradicional importancia y se empezó a considerar todo el cuadro como un «objeto plástico». Maurice Denis formuló el principio que debía conducir al arte abstracto al afirmar que un cuadro es, antes que nada, «una superficie plana cubierta de colores bien concertados». El asunto fue en seguida mirado como simple pretexto. «Una obra maestra —se ha afirmado muchas veces y de muchas maneras— podrá no parecerse a nada, no hacer pensar en nada; no es necesario que cuente algo ni que imite algo; basta que sea *bella en sí* y *para sí*». Sin llegar a estos slogans de los no-figurativos, puede afirmarse la necesidad de apoyarse en la naturaleza pero sólo como trampolín para lanzarse al plano de la verdadera *creación* de formas.

También la música ha tendido hacia una progresiva «objetivación». Los estudios de Hanslick en el siglo pasado fueron decisivos en esta orientación. Los compositores renovadores de este siglo quieren *hacer, estructurar,* más que expresar sentimientos. Esta conciencia de creación seca y aséptica fue, sin duda, anterior a Strawinsky; pero fue en él donde la tendencia se hizo evidente. La música dejaba de expresar estados psicológicos y emociones. Lo que Strawinsky quería era «crear un orden entre las cosas, y, sobre todo, entre el hombre y el tiempo»[29]; «ordenar un número dado de tonos de acuerdo con ciertos intervalos». Se trata de una música antiliteraria, antianecdótica y antimetafísica; una música que detesta el «rescate del corazón», del que hablaba Cocteau, para dar la primacía a la *creación* e incluso a la habilidad técnica. Se

---

27 *Introducción a la poesía española contemporánea* p. 97.
28 *The Meaning of Art (* London 1951) p. 241.
29 F. Onnen, *Strawinsky* p. 99 (cf también Oleggini, *Connaissance de Strawinsky* pp. 80-83).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

trata de *construir* música: «Cuando ésta se ha completado y se ha establecido un orden, ya se ha dicho todo». El fallo fundamental de la teoría emocionalista que había orientado la música romántica fue ver en la emoción musical un estado pasivo que se produciría *en* nosotros *sin* nosotros olvidando que el acto esencial de la música es el de construir el sonido y el pensamiento musical y el de invitarnos a construirlo con ella[30].

3. FORMA Y SIGNIFICACIÓN

El carácter autónomo de la obra de arte es lo que ha hecho decir a ciertos estetas que ella es *autosimbólica*. Es verdad que un poema de Góngora, un cuadro de Tiziano y una sonata de Mozart no pueden «explicarse»; que, sea de hoy o de ayer, hermética o transparente, una poesía, una pintura, una pieza musical constituyen siempre una forma única e irreemplazable. Pero ¿puede decirse que esa forma es *autosimbólica*? Konrad Fiedler debió de ser el primero en echar a volar esa idea, en 1896, a propósito del lenguaje en general[31]. Más tarde, refiriéndose a la forma artística, otros han emitido expresiones análogas Bradley, por ejemplo, en 1909: El poema se significa a sí mismo *(it means itself)*. Focillon también, en su *Vida de las formas* de 1947: «Le signe signifie, alors que la forme se signifie». Recientemente, Étienne Souriau ha repetido: «La obra de arte se significa a sí misma»[32]. En sentido estricto, habría que decir que una cosa que se significa a sí misma es un monstruo, porque la significación implica una referencia a algo diferente de aquello con lo cual se significa. Con todo, en esa expresión preferimos ver más una paradoja que una contradicción *in terminis*. Podríamos aceptarla en atención a que la profunda verdad que contiene no se deja apresar fácilmente en otra fórmula. Diciendo que la forma artística *se significa* a sí misma, que es «autosimbólica», se pretende primeramente decir que la obra tiene valor por sí misma, sin que para apreciarla sea necesario referirla a nada fuera de ella misma. La autarquía de la obra de arte implica que ella «crea su propia significación», pero no en el sentido de que «ella misma es su propio objeto». Algunos rechazan esta concepción autárquica del arte, atribuyéndola a una confusión entre *valor* artístico y *significación* artística[33]; pero esta distinción no aclara mucho si no se reconoce lo que hay de peculiar en el *signo* artístico.

---

30 G. BRELET, *Esthétique et création musicale* (1947); *Le Temps musical* (París 1949) 2 vols.

31 *Schriften über Kunst* p. 205: El sentido que el hecho maravilloso de la lengua posee no es el de *significar* una realidad, sino el de *ser* una realidad... «So kann die Sprache auch immer nur sich selbst bedeuten».

32 *Clefs pour l'Esthétique* (1970) p. 117: «J'ai dit que l'oeuvre d'art se signifie elle-même, et ne signifie pas autre chose... Cela veut dire que l'oeuvre d'art peut être signifiante dans la mesure même et de la même manière où tout être peut avoir une signification».

33 T. M. GREENE, *The arts and the art of criticism* (Princeton 1940) p. 229.

Tocamos aquí el problema planteado a la estética por el enfrentamiento de dos posiciones bien atrincheradas: la de los *formalistas* y la de los *semánticos*. El problema se agudizó a medida que se fueron propagando las formas más «abstractas» del arte contemporáneo. Paul Valéry, discurriendo sobre la diferencia entre el lenguaje poético y el lenguaje cotidiano, observaba que en éste todo está flechado hacia la comunicación: la forma sensible y aun el acto mismo del discurso no sobreviven a su comprensión. La forma se disuelve en la claridad del mensaje, ha cumplido su oficio, ha hecho comprender: *ha vivido*[34]. Puede decirse que, en el lenguaje coloquial, el efecto devora a la causa, el fin ha absorbido al medio, las palabras son emitidas para que perezcan, para que se transformen radicalmente en otra cosa en el espíritu del que oye; y «yo conoceré que he sido comprendido en el hecho notable de que mi discurso ya no existe; ha quedado reemplazado enteramente por su significado»[35].

Lo que ocurre con el lenguaje poético es muy diferente. En poesía y en todo arte creador, las significaciones son algo distinto de la forma, pero inseparable de ella, o mejor, identificado con ella. El sentido sólo puede afirmarse en cuanto se afirma su forma. Es un sentido inmanente a la forma. Y ahí reside la dificultad y el problema; porque los *signos* (formas) son cosas sensibles, y las *significaciones* son espíritu; los primeros pertenecen al mundo de lo sensible; las segundas, al universo de la significación. ¿Cómo pueden unificarse estos extremos? Ese es un problema fundamental en estética y todavía no resuelto[36].

Para entendernos, aceptemos la división que algunos autores establecen entre *signo y símbolo*. Todo signo remite a algo distinto de sí mismo; pero el símbolo es un signo que implica, además, una analogía con aquello que significa. Por su forma o por alguna de sus formas, un objeto puede hacerse símbolo de una cosa que presenta la misma estructura. En el arte, la forma, además de forma, es símbolo. Y la característica del símbolo consiste en que su desciframiento no sigue el mismo trayecto que la lectura del signo ordinario. Comprendemos intuitivamente el motivo de la relación entre el símbolo y lo simbolizado. El símbolo no simboliza sin razón aparente; la relación se funda en el objeto-símbolo. En la forma sorprendemos intuitivamente un parentesco. ¿Con quién? En el caso del arte, tal vez no lo podemos precisar, al menos no lo podemos precisar hasta el punto de llegar a un acuerdo con otros intérpretes del mismo símbolo. La obra de arte se presenta como ese rostro humano que vemos en una reunión de sociedad, que nos intriga porque parece recordarnos a alguien (o quizá es que lo hemos visto anteriormente). Esa referencia subsiste mientras miramos el rostro enigmático, y su visión se torna tanto más fascinante cuanto la alusión se hace más imperiosa y más difícil la identificación.

---

34 *Poésie et pensée abstraite,* en *Variété* V p.144.

35 *Ibid.*, p. 151.

36 PHILIPPE MINGUET, *L'oeuvre d'art comme forme symbolique:* Revue Philosophique (1961) p. 309.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Si admitimos, como nos invita Merleau-Ponty, que el lenguaje del arte es indirecto y alusivo, que no tiene la falaz claridad de los signos ordinarios, que nunca realiza una comunicación sin comunión, que es intraducible e inverificable, podemos ya renunciar a la fórmula «el arte se significa a sí mismo», pero para afirmar también que la significación en arte es rigurosamente contemporánea de la forma, y que ésta es siempre una especie de *super-signo,* de signo *mágico,* como lo era el ciervo pintado por el cazador en la bóveda de las cavernas magdalenienses, o como lo eran, bajo la bóveda del cielo, todos los seres de la naturaleza para la mirada del cristiano medieval o para los grandes contemplativos de todos los tiempos.

Podría decirse que la obra artística, lejos de ser un símbolo que no significa nada, es un símbolo que simboliza todo; es decir, el arte encarnado en una obra maestra confiere a un fragmento de la realidad la dignidad de un absoluto. Simbolismo en arte significaría así el carácter absoluto de la obra. Si hay un instinto natural que, no obstante los argumentos de los formalistas de la estricta observancia, nos impide negar el poder simbólico del arte, es porque recordamos la inagotable irradiación significativa de las obras maestras, su plurivalencia simbólica. A veces, el signo artístico resulta ambiguo en un orden intelectivo; pero esa ambigüedad es el rescate de la fuerza y la claridad significativa que adquiere entonces en un plano emocional. Charles Morris preguntó a muchas personas cuál era, en su opinión, la significación de la *Consagración de la primavera,* de Strawinsky. Las respuestas fueron variadas: una manada de elefantes salvajes presa del pánico; una orgía dionisíaca; montañas surgiendo tras procesos geológicos; una lucha de dinosaurios... Nadie sugirió que expresara un tranquilo arroyuelo, o una pareja enamorada al claro de luna, o la paz de la conciencia. «Fuerzas primitivas trabadas en conflicto elemental», tal es la significación aproximada de esa música, y el conflicto se revela icónicamente en la música misma[37]. En todo caso, la obra de arte es para todos lo que la naturaleza es para los que «la saben ver», para los que poseen la clave. «Todo lo que existe es símbolo —escribe Claudel—, todo lo que sucede es parábola. La naturaleza no es ilusión, sino *alusión*»[38]. En este sentido adquiere validez la observación de Souriau, ya citada: «La obra de arte puede ser significante en la medida misma y de la misma manera en que *todo ser* puede tener una significación». Con lo cual estamos dando a la obra de arte la categoría de «mundo aparte», de mundo único, autárquico, irreductible al mundo real. La obra de arte es símbolo del universo, porque fascina hasta el punto de bastarse por sí mismo y negar otro universo posible[39].

A propósito de la poesía y de la literatura, Jean-Paul Sartre afirma que el poeta, dejando de lado el lenguaje-instrumento, considera las palabras como *cosas* y no como signos. «Para el poeta, el lenguaje es una estructura del mun-

---

[37] *Signos, lenguaje y conducta* (1962) p. 214.

[38] *Journal* II (1970) p. 412.

[39] PH. MINGUET, *L'oeuvre d'art comme forme symbolique:* Revue Philosophique (1961) p. 316.

do exterior. En lugar de emplearlo como *signo* de un aspecto del mundo, él ve en la palabra la *imagen* de uno de sus aspectos». Y añade: «Así se establece entre las palabras y la cosa significada una doble relación de *parecido mágico* y de significación»[40]. Para la fecha en que Sartre emitía estas ideas, ya un grupo de estetas y lingüistas americanos desarrollaban interesantes análisis del valor semiótico de la expresión artística. Charles Morris, dentro de su concepción del signo *icónico,* es decir, del parecido o isomorfismo entre el signo poético y su *designatum,* afirmaba que el signo arístico es un símbolo que no indica convencionalmente lo que es designado, sino que lo contiene de manera inmediata. El lenguaje artístico no *enuncia* valores, los *muestra*[41]. En la clasificación de Ogden y Richards, el signo estético es un signo no *referencial,* sino *emotivo*[42]. En la sistematización, sobrecargada de sutilezas y matices, de Charles Morris[43], el signo estético es un signo *apreciativo-valorativo;* es decir, no basta que sea signo icónico, hace falta que su *designatum* sea un *valor.* Nosotros diríamos sencillamente que el signo estético no se limita a designar, sino que denota «con toda el alma»: con amor o con ira, con estremecimiento de los sentidos y sangre del corazón. El signo estético nace, siempre único e irrepetible, de ese abrazo entre el hombre y la tierra, y ahí queda para siempre *sustituyendo a ambos*.

Estas consideraciones sobre la naturaleza de los signos artísticos hubieran podido bastar para refutar en su día a los que rechazaban el llamado «arte abstracto» por su no-representatividad. El cuadro abstracto puede no emplear signos icónicos, pero *constituye* un signo icónico por sí mismo. Y si es *forma* al mismo tiempo que signo *icónico,* es decir, si se ha logrado como símbolo *artístico,* no me remite propiamente a otra cosa, sino que se sustituye a ella, incorporando en sí mismo los valores que designa. El lienzo pintado por Alfred Manessier titulado *Getsemaní* no tiene nada que se parezca a una foto, a un mapa, a un esquema cartográfico, sino que es una materialización de hechos, ideas y sentimientos de un hombre ante un episodio de la vida de Cristo. Es un equivalente de *Agonía-de-Cristo* sentida-por-Manessier: contiene lo que designa.

La estética contemporánea afirma insistentemente este carácter *inmanente* del signo artístico. Aun los fenomenologistas como Nicolai Hartmann, para quienes el objeto estético no es un *en-sí,* sino que subsiste sólo para el contemplador, afirman la calidad intransitiva del objeto estético. Justamente porque el objeto estético se basta a sí mismo y no remite a otra cosa, se deshoja, por decirlo así, en una multiplicidad de datos sensibles que reclaman otros datos imaginarios y remiten, finalmente, a valores. Lo que distingue a la percepción estética de la percepción normal es que en ésta el proceso de conocimiento se

40 *Qu'est-ce que la littérature* c.1 (París 1948) pp. 20-21.
41 *Science, Art and Technology* c.5; cf. también *Signos, lenguaje y conducta* c.7.
42 *El significado del significado* (Buenos Aires 1964) c.7.
43 Cf. *supra* pp. 221ss.

agota teleológicamente en su término, el *Hintergrund* (de Hartmann), y que todos los valores que lo condicionan (los factores sensibles del *Vordergrund)* desaparecen en él. En la percepción estética, por el contrario, el momento sensible, lejos de desaparecer, da a todo el complejo su valor de inmediatez intuitiva. El signo no se anula en la significación.

Mikel Dufrenne prefiere el nombre de *expresivo* para lo simbólico de todas las artes, con el fin de distinguirlo mejor de lo *significante,* que no es propio de todas las artes, sino sólo de la palabra. La palabra poética es *expresiva* y *significante* al mismo tiempo. *Significante,* en cuanto contiene una significación objetiva que, en cierto modo, es exterior a ella y requiere el uso del intelecto; *expresiva,* en cuanto lleva en sí una significación inmanente y que rebasa el sentido objetivo captado por el entendimiento. La palabra es signo y *más que signo;* la palabra poética *dice* y al mismo tiempo *muestra*, y lo que muestra es diferente de lo que dice[44].

Siguiendo a Merleau-Ponty, quien ha observado que la palabra puede suscitar un parecido entre el objeto y ella, Dufrenne habla de una especie de «complicidad orgánica con el objeto», y reconoce un aire de familia entre la palabra y el objeto por el cual la palabra dibuja *(dessine)* el objeto antes de designarlo *(designe);* y eso ocurre porque nosotros tenemos el mismo comportamiento ante el objeto que ante la palabra, porque la manera como captamos el sentido pronunciando la palabra es análoga a la manera como acogemos la presencia del objeto. El lenguaje poético constituye, pues, una especie de procedimiento mágico; significar (hacerse icono, según Morris) quiere decir que la cosa misma se hace palabra, sonido, color, forma. En esto coinciden Mikel Dufrenne, para quien «el sonido de un poema sinfónico no es ya el ruido del mar, es el mismo mar; o mejor, es el mar el que se ha hecho sonido», y Étienne Souriau, para quien el dibujo de un árbol hecho por un artista no es el signo de ese árbol, sino más bien el árbol mismo el que halla en ese dibujo su valor terminal y su cumplimiento[45].

En este debate podría aducirse a nuestra vivencia estética como testigo calificado. El signo no estético, el signo cuya esencia se agota al remitirme a otra cosa (la luz verde del semáforo, la sirena de las doce del mediodía, un crespón negro sobre una puerta...), pasa de un salto del sentido al intelecto. El símbolo artístico se convierte en *experiencia,* en hecho psíquico, en acontecimiento humano, en vivencia de valores. La concentración psíquica que se produce en la experiencia estética, que algunos describen como *atención extática (rapt-attention),* aparece de tal modo controlada por el objeto, que, si éste debe considerarse como cargado de significaciones, sólo puede hablarse de

---

[44] O.c., pp. 175-176.

[45] *Clefs pour l'Esthétique* p. 118: «Quand Beethoven a écrit le *Clair de lune*, les notes qu'il écrivait ne signifiaient pas son amour. C'était son amour lui-même devenant musique et acquérant sa valeur sublime. Et si j'écris un poème sur ce crépuscule, c'est que ce crépuscule avait besoin de moi, passant ici ce soir, pour atteindre son mode sublime d'existence».

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

significaciones inmanentes a él. El carácter intransitivo de la significación del objeto se confirma, pues, al verificarse que, durante la experiencia, el objeto permanece en *completa* y *monopolística* posesión de la conciencia[46].

El punto de vista de los estetas *creacionistas* no es, pues, inconciliable con quienes subrayan en la obra artística su valor semántico. La producción «anafórica» (en la estética de Souriau), el lanzamiento del ser a la existencia, no excluye que la obra de arte contenga referencias a realidades que, siendo espirituales, están como mágicamente identificadas con los datos sensibles de la obra. Llamar *autosimbólica* a la obra de arte puede ser, en pura lógica, una formulación impropia y contradictoria; pero es una paradoja apta para expresar esa calidad *presentativa* y *cuasi-mágica* que, en la selva infinita de los signos, es exclusiva del signo artístico.

4. FORMA ARTÍSTICA Y FORMA NATURAL

Llegados a este punto, surge la pregunta: La creación artística, ¿está reñida con toda clase de imitación de formas naturales? En las artes llamadas antes *figurativas,* ¿es la *figura* un señuelo por el que quedan aprisionados en el cepo de la naturaleza los artistas que debieran crear mundos tan sólidos como el mundo natural? ¿Hay que tender a la abstracción completa, como parece sugerir Malraux, con el fin de que el artista tenga las manos más libres para realizar su propio universo? El *asunto* o tema, sentido previamente por el artífice y cuyo reflejo queda en la composición figurativa, ¿no añade un valor más a la labor creacionista? La nobleza del contenido, su riqueza en valores significativos, representativos y sentimentales, ¿no aporta una nueva calidad a la obra?

Esta cuestión quedó planteada en la última década del siglo pasado dentro de los medios artísticos más avanzados y fue contestada audaz y negativamente por Oscar Wilde, para quien «un cuadro figurativo no tiene distinto mensaje espiritual o distinto significado que un exquisito fragmento de cristal veneciano»[47]; y afirmativamente por Maurice Denis, quien no se resignaba a conceder igual valor al *Buey desollado,* de Rembrandt, que a su *Cena de Emaús*[48]. Para los formalistas radicales, todos los elementos de contenido son peso muerto, valores extraestéticos; no hay más valor en arte que el de la cohesión estilística de la obra. En el otro lado, los *contenidistas* se defendieron siempre, y se defienden aún, apoyados en una tradición secular que ha calificado las obras artísticas por su contenido.

Situados en medio de ambas posiciones extremas, creemos que cada una de ellas peca por lo que tiene de radical y, sobre todo, porque se niegan a re-

---

[46] ELISEO VIVAS, *Creation and Discovery. Essays in Criticism and Aesthetics* (New York 1955) pp. 93-99.

[47] *El renacimiento inglés del arte,* en *Obras completas,* ed. Aguilar, p. 1073.

[48] Cf. *Notes d'Art et d'Archéologie,* abril 1924.

plantear el problema sobre nuevos conceptos. Pensamos que debe fundarse un nuevo concepto de *forma* artística que está a igual distancia de los que hasta hace poco se ha venido llamando forma y *contenido*. En la forma artística quedan fundidos los factores formales (ritmo, proporciones, contrastes, unidad, armonía, correspondencias, trazados reguladores, etc.) y factores de contenido (referencias al espacio y al tiempo reales, alusiones y sugestiones de orden figurativo, narrativo, descriptivo, sentimental, etc.). Así, cuando, por ejemplo, comentando la *Anunciación* de Fra Angélico, señalo la hiperbólica *finura y esbeltez* de las *columnas* como elemento expresivo de la *llena de gracia,* me estoy refiriendo a un elemento figurativo que pertenece a la *forma* artística. Cada arte, al constituirse sobre un material concreto y una determinada técnica, se somete a una ley particular que condiciona el campo preciso de posibilidades para integrar en la forma artística ciertos factores *formales* y ciertos factores de *contenido*. La poesía no puede prescindir de referencias significativas; la música puede prescindir de la figuración, pero quizá por esa misma limitación está obligada a ser vehículo de sentimientos; el cine y el teatro están sujetos a la figura y a la significación.

Esto supuesto, la cuestión de si el contenido enriquece a la obra de arte si le confiere un nuevo valor, no puede hallar una respuesta en abstracto. En realidad es una cuestión que nunca ha sido tratada complexivamente y a suficiente altura filosófica. Sólo se han tomado y defendido posiciones concretas refiriéndose a determinadas artes, especialmente a la pintura y a la escultura con ocasión de la aparición del «arte abstracto». En las artes llamadas «figurativas», lo menos que puede decirse (en contra de los formalistas puros) es que la sumisión a un tema rico en contenido puede valorizar desde el principio la tensión creadora por razón de la lucha a la que obliga al artista, porque le compromete a ser libre entre dos mundos, porque hace más compleja y difícil su aventura instauradora. La apreciación general y permanente que de las obras de arte tienen, por instinto, los especialistas, los expertos y marchantes, lo mismo que el gran público, parece recomendar la tesis de que hay valores poéticos o estéticos de *contenido:* todos aceptan como razonable que se asegure en cinco millones un ánfora griega, y en cien millones la *Pietá* de Roma (aunque se consideren ambas *perfectas* e insuperables en su género).

Pero aun esta misma apreciación no deja de hacerse sospechosa por situarse en un plano teórico. Lo decisivo, al fin de cuentas, para valorar las obras maestras es afrontarlas en el plano real. No se puede *a priori* hacer una clasificación de composiciones o de temas que irían de menos a más en calidad. Es un problema cuya solución en cada caso depende de diversos factores.

a) Depende ante todo de la *técnica:* no pueden *decirse* las mismas cosas ni con igual precisión en una novela que en una sonata. En este sentido, Galvano della Volpe ha tenido el acierto de insistir en la importancia decisiva que tiene el *material* que sirve de medio expresivo. «¿Es lícito, por ejemplo, hablar del 'napoleonismo' de la *Heroica* beethoveniana igual que se habla del

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

legitimismo monárquico de las novelas de Balzac? Seguro que no, porque las ideas musicales no son ideas con el mismo título que lo son las poéticas, literarias, verbales»[49]. La *elocuencia* de la arquitectura es mínima comparada con la expresividad intelectiva de la poesía y la expresividad sentimental de la música. Gilson dice a propósito de los creadores anónimos de los «órdenes» griegos que «no quisieron *expresar* nada, sino más bien *crear.* Su esfuerzo tendía a producir un ser cuya belleza bastaría a justificar su existencia y que se añadiese a la naturaleza en lugar de expresarla»[50]. La vinculación del arte con las ideas y sentimientos del hombre toma forma real en la *estructura* de los signos expresivos; y esta estructura, por ser material, está condicionada por la naturaleza de la materia empleada.

b) Depende también del «temperamento artístico» de cada artista. Exactamente como entre los novelistas hay, para cada uno, un «terreno» en el que se siente más dueño de su imaginación creadora, así, en las artes del espacio, la tendencia al purismo formal o la predilección por temas determinados depende del temperamento individual. Conocemos pintores, escultores, poetas, de profunda fe religiosa o de apasionado interés por el progreso de la sociedad humana que jamás pensaron llevar esos temas a su taller o a su estudio. En cambio, un pintor como Picasso, siempre en vanguardia, dispuesto a agotar todos los estilos y a romper todas las barreras, nunca se ha sentido atraído por la pintura abstracta.

En arte hay que distinguir *veracidad y verdad*. Cada artista debe empezar por ser fiel a sí mismo; la *veracidad* es condición esencial. En cuanto a las *verdades* que debiera expresar, es aventurado pretender establecer una escala de verdades que, al constituirse en *forma* artística, determinarían el valor, mayor o menor, de la obra. Cada uno tiene «su verdad» como hombre, y frecuentemente con ella no coincide su «verdad de artista»; porque ésta es sólo esa parte de su alma y de su vida que, a través de los canales abiertos por su sensibilidad y su imaginación, halla su transfiguración en la forma artística.

c) Depende, finalmente, de la época. Es claro que no se puede hacer cualquier arte en cualquier época. El cura que preguntaba a Claudel por qué no escribía como Racine sólo podía hallar una respuesta: «Porque no soy Racine». Esa respuesta tan simple es la que hay que dar a los que preguntan por qué los pintores de hoy no pintan como Velázquez, por qué los músicos no escriben como Beethoven. Probablemente, el formalismo artístico y el arte abstracto han sido experiencias por las que el arte ha tenido que atravesar en nuestro siglo. Cuando se tiene una determinada filosofía de la existencia, es fácil sucumbir a la tentación de calificar las obras de arte según el grado en que encarnan aquellos valores que uno considera superiores. Pero es claro que la posibilidad misma de encarnar tales valores en el cuerpo de la obra es diferen-

---

[49] *Crítica del gusto* p. 234.
[50] *Matières et formes* p. 71.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

te en las diversas épocas. Por eso es muy aventurado intentar, desde puntos de vista de una filosofía de la vida o de la historia, fundar criterios que permitan clasificar la poesía que cantó la guerra de Troya, los mosaicos que dicen el esplendor de la corte de Justiniano, la arquitectura blanca de las catedrales, las pinturas negras de Goya y la música aleatoria de Stockhausen. La obra de arte se presenta como un mundo autónomo; parece obligarnos a prescindir de toda filosofía de la historia ajena a su propia constitución, a mirarla *tal como es, en esa propia historia,* consignada en los caracteres estilísticos que han preparado su misma constitución semántico-formal.

T E X T O S

1. E. Delacroix: *El artista inventa un todo*

Los sabios no hacen, después de todo, otra cosa que hallar en la naturaleza lo que ya está allí. La personalidad del sabio está ausente de su obra. Algo muy diverso es lo del artista. El sello que imprime a su obra es lo que hace de ella una obra de artista, es decir, de inventor. El sabio descubre los elementos de las cosas, si se quiere; y el artista, con elementos sin valor allí donde están, compone, inventa un todo, crea; en una palabra, impresiona la imaginación de los hombres con el espectáculo de sus creaciones; y de una manera particular resume, hace claras para el común de los hombres, que no ve ni siente sino vagamente ante la naturaleza, las sensaciones que las cosas despiertan en nosotros (*Journal,* 2 septiembre 1854).

2. Tschaikowsky: *Una forma significante*

En cuanto a tu observación de que mi *Sinfonía* (la cuarta) es «de programa», soy de ese mismo parecer, pero no veo por qué encuentran en ello un defecto. Al contrario, sentiría mucho que salieran de mi pluma sinfonías que no significan nada, consistentes únicamente en una progresión de armonías, en ritmos, en modulaciones. Ciertamente, mi *Sinfonía* tiene un contenido, pero que no puede expresarse en palabras: sería ridículo intentarlo. Pero ¿no es eso lo propio de toda sinfonía? ¿La forma más puramente lírica de todas las formas musicales? Una sinfonía, ¿no está hecha para revelar esas exigencias indecibles que se ocultan en el corazón y reclaman imperiosamente una expresión? Además, tengo que hacerte una confesión: yo me figuraba, ingenuamente, que la idea de mi *Sinfonía* era evidente, que todo el mundo la comprendería sin un programa explícito... En suma: la obra está hecha sobre el modelo de la *Quinta* de Beethoven —no en cuanto al contenido musical, sino en cuanto a la idea fundamental—. ¿Tú no ves un programa en la *Quinta*? No sólo lo hay, sino que no hay la menor duda en cuanto a su significación. Mi *Sinfonía* tiene la misma idea, más o menos, como base, y, si eso no se ve con claridad, es porque yo no soy un Beethoven; y eso ya lo sabía yo...

Permíteme añadir que no hay una línea de mi *Sinfonía* que no haya sido profundamente sentida, que no sea un eco de lo que hay de más sincero en mí. Quizá esto no

se aplique a la parte media del primer movimiento. Ahí pueden discernirse costuras, pasajes pegados y forzados que son laboriosamente artificiales. Te vas a reír, ya lo sé, leyendo estas palabras, tú que eres tan escéptico y burlón. Pareces creer, no obstante tu amor por la música, que jamás se compone únicamente por inspiración. Pero ya verás, llegará tu hora, y cuando ella llegue, escribirás no porque otros te lo pidan, sino porque tú mismo sentirás esa necesidad. Entonces y sólo entonces en el campo fértil de tu talento caerá la semilla de mieses espléndidas... (carta a Taneyeff).

3. Auguste Rodin: *El tiempo sólo roe las estatuas mal hechas*

El tiempo nada puede contra los planos exactamente estructurados. El tiempo no roe más que las figuras mal hechas. Desaparecen tan pronto como se las toca; el uso, desde el primer abordaje, denuncia la mentira. En cambio, una figura nacida admirable de las manos del artista sigue siendo admirable por muy erosionada que esté. La obra de los malos artistas no tiene duración, porque nunca ha existido esencialmente (*Les cathédrales de France,* 1914).

4. Valéry: *Cogido por un ritmo*

Algunos de los poemas que yo he hecho no han tenido por germen sino una de esas solicitaciones de sensibilidad «formal» anteriores a todo «asunto» a toda idea expresable y acabada. La *Jeune Parque* fue una búsqueda, literalmente indefinida, de lo que podría intentarse en poesía que fuese análogo a lo que en música se llama «modulación». Las «transiciones» me han costado mucho; pero esas dificultades me obligaban a descubrir y a notar cantidad de problemas precisos del funcionamiento de mi espíritu, y ahí está, en el fondo, lo que me importaba. Nada, por lo demás, me interesa en las artes tanto como esas transiciones en las que yo veo lo que de más delicado y más sabio puede llevarse a cabo, aunque los modernos las ignoren o las menosprecien. Yo no me canso de admirar por qué matices de formas la figura de un cuerpo vivo o la de una planta se deduce insensiblemente y se pone de acuerdo consigo misma, y cómo se abre, finalmente, la hélice de una concha, después de algunas vueltas, para bordearse con una capa de su nácar interior. El arquitecto de una hermosa época empleaba las *modénatures* más exquisitas y más calculadas para amenizar las superficies sucesivas de su obra...

Algún otro poema comenzó en mí por la simple indicación de un ritmo *que poco a poco se fue dando un sentido*. Esta producción, que procedía, en cierta suerte, de la «forma» hacia el «fondo» y acababa por suscitar el trabajo más consciente a partir de una estructura vacía, tenía cierto parentesco, sin duda, con la preocupación que me había entretenido durante algunos años para buscar las condiciones generales de todo pensamiento, cualquiera que sea su contenido.

Referiré aquí una observación bastante notable que he hecho sobre mí mismo no hace mucho.

Había salido de casa para descansar de una tarea molesta por medio de la caminata y la distracción de la mirada. Según avanzaba por la calle donde vivo, y que sube bastante rápidamente, me sentí *cogido* por un ritmo que se imponía a mí, y me dio pronto la impresión de un extraño funcionamiento. Otro ritmo vino a cruzarse con

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

el primero y a combinarse con él, de modo que se establecieron no sé qué relaciones *transversales* entre esas leyes. Esta combinación, que superaba con mucho todo lo que yo podía esperar de mis facultades rítmicas, hizo casi insoportable la sensación de extrañeza de que he hablado. Yo me decía que debía haber habido algún error, que esta gracia se equivocaba de destinatario, puesto que yo no podía hacer nada con tal regalo, que, en un músico, hubiera tomado, sin duda, forma y duración, porque esas dos partes me ofrecían en vano una composición cuya secuencia y complejidad maravillaban y desesperaban mi ignorancia. Esta ilusión se desvaneció bruscamente al cabo de unos veinte minutos, dejándome en la orilla del Sena tan perplejo como la pata de la fábula que vio a un cisne romper el cascarón de un huevo que ella había incubado...

Se me ocurre que la producción mental durante la marcha debía de responder a una excitación general que se consumía como podía por el lado de mi cerebro, que esta suerte de función cuantitativa podía estar igualmente satisfecha con la emisión de cierto ritmo que con figuras verbales o signos cualesquiera, y que había, por tanto, un momento en el funcionamiento en cuyo extremo ideas, ritmos, imágenes, recuerdos o invenciones no eran sino *equivalencias*. En ese extremo, uno no sería *aún* enteramente él mismo. *La persona que sabe que no sabe música* no estaba aún vigente en mí en el instante en que mi ritmo se me imponía, lo mismo que la persona que sabe que ella no puede volar no está aún vigente en el que sueña que vuela... (*Mémoires d'un poème,* en *Varietés* V).

5. Arnold Schönberg: *Una forma que es un mensaje*

Para entender la verdadera naturaleza de la creación se debe conocer que no había luz antes de que el Señor dijo: «Sea la luz». Y, puesto que no existía aún la luz, la omnisciencia del Señor comprendía la visión de aquello que sólo su omnipotencia podía sacar afuera.

Nosotros, pobres seres humanos, cuando nos referimos a una de las mentes mejores entre nosotros como a un creador, no debiéramos olvidar lo que en realidad es el creador.

El creador tiene una visión de algo que no ha existido antes de esa visión.

Y el creador tiene el poder para dar vida a su visión, el poder de realizarla.

De hecho, el concepto de creador y de creación estaría formado en armonía con el divino modelo; inspiración y perfección, deseo y realización, voluntad y ejecución, coinciden espontánea y simultáneamente. En la creación divina no había detalles que luego hubiera que sacar a luz: «la luz fue» de una vez y en su última perfección.

Desgraciadamente, los creadores humanos, si han recibido una visión, deben avanzar a través del largo sendero que va desde la visión a la realización; un arduo camino recorrido fuera del paraíso, donde incluso los genios deben segar su mies con el sudor de sus frentes.

Para los creadores humanos, una cosa es la entrevisión en el momento creador de la inspiración y otra distinta la materialización de esa visión a través de una trabajosa interconexión de detalles hasta que se funde en una especie de organismo.

Y desgraciadamente, supuesto que todo ello se convierte en un organismo, un *homunculus* o un robot, y que posee algo de la espontaneidad de una visión, queda aún otra cosa: la organización de esa forma de manera que resulte un mensaje comprensible para aquel a quien concierne *(Style and idea)*.

6. G. Braque: *No imitar lo que se desea crear*

No se debe imitar lo que se desea crear.

No se imitan las apariencias, la apariencia es el resultado.

Yo tengo cuidado de ponerme al unísono con la naturaleza mucho más que de copiarla.

Limitarse en los medios es lo que engendra formas nuevas, lo que invita a la creación, lo que hace el estilo.

El progreso en arte no consiste en extender sus límites, sino en conocerlos mejor...

El cuadro está terminado cuando ha borrado la idea *(Le jour et la nuit)*.

7. O. Zadkine: *Creación de objetos*

Cualquiera que sea la finalidad aparente del artista, lo primero que se le pide es que conmueva al espectador después de haber sido impresionado, a su vez, por una composición de dibujo o color que puede o no tener relación con objetos naturales. Sus predilecciones, sus preferencias naturales, cristalizan después en la elección de medios para interpretar estos objetos naturales; estos medios son siempre obligatoriamente de esencia imaginaria. En efecto, el artista descubre pronto que, por osadas que sean sus investigaciones y las «formas» descubiertas, sus facultades no escaparán a lo «permitido» y que no existen formas desconocidas para dar a luz, sino sólo formas que han permanecido en temporal oscuridad hasta que él las ha descubierto.

El objeto, tanto si es un libro como una botella o un cuerpo humano, una vez hecho visible y expresado por medio de arcilla, piedra o madera, deja de ser un documento, y se convierte en un objeto animado de piedra, madera o bronce que vive su vida independiente de objeto de madera, bronce o granito. A estos objetos animados, independientes, se les hace vibrar por medio de su simbolismo plástico y poético (New York 1944).

Capítulo VIII

El arte como autoexpresión

1. DE LA EXPRESIÓN OBJETIVA A LA AUTOEXPRESIÓN

En el capítulo 5 hemos descrito el arte como *expresión de lo real,* advirtiendo que el artista alcanza esa expresión de la realidad precisamente porque la percibe y la siente *a su manera*. Decíamos que en el arte hay *verdad* en cuanto nos ofrece el resplandor del misterio que habita el ser de las cosas, pero también hay verdad en cuanto en él nos habla con sinceridad *un hombre*. El contenido de la intuición poética —para expresarnos con las fórmulas de Maritain— es la *realidad* de las cosas del mundo o de la historia, y también la *subjetividad* del poeta, ambas oscuramente transmitidas a través de una emoción. De esta manera, los hombres conocen a *un alma* emocionada en la experiencia del mundo y al mismo tiempo conocen *al mundo* en la experiencia de un alma; y todo por obra de un conocimiento que no se conoce a sí mismo, puesto que se trata de un conocimiento que no conoce para conocer, sino para producir[1]. La noción del *ojo* como objetivo fotográfico debe considerarse abolida, para dar paso a la del *sentimiento,* que corrige, que altera, que transfigura las impresiones de la retina. El artista no es un cronista imparcial, un funcionario encargado de redactar un inventario de lo que tiene ante los ojos; se ha convertido en *iluminado,* que hace una versión tendenciosa, una relación «mentirosa», fundada en lo que cree o quiere ver. Pasamos así de lo que llamábamos *expresión objetiva* (del mundo, de las cosas, de la historia, de la vida) a la *expresión subjetiva o autoexpresión*.

La reflexión sobre lo *autoexpresivo* del arte es relativamente reciente. El objetivismo característico de los antiguos filósofos les impidió una consideración detenida sobre la vertiente subjetiva del hecho artístico. Dentro de la filosofía cristiana, forzosamente tenía que prestarse una atención progresivamente creciente al aspecto subjetivo y humano. Tal es el rasgo que distingue

[1] O.c., p. 115.

a la corriente filosófica que, partiendo de San Agustín, concibe el *ejemplar* artístico como algo vivo, seminal y dinámico que participa de la vida del artífice, llevando a la idea del arte como *autoexpresión,* casi explícita en algunos escolásticos del gran siglo (San Buenaventura) y del Barroco (Suárez)[2], Durante muchos decenios esta concepción del arte quedó algo soterrada bajo el peso de una concepción racionalista e idealista de la forma artística, y sólo empezó a afirmarse resuelta y explícitamente en la segunda mitad del siglo XVIII con la «estética del sentimiento», que comenzó a ver en la obra de arte su capacidad de emocionar al contemplador antes de verla como fruto de un sentimiento del artista. Casi inmediatamente, la corriente *Sturm und Drang* en Alemania (1770-1780) puso en primer plano, junto con la inspiración del genio, la expresión de las emociones; y esta apreciación, que va a propagar el Romanticismo, obligará a una reflexión que enriquecerá definitivamente a la estética.

2. EMOCIÓN HUMANA Y SENTIMIENTO ESTÉTICO

Cuando hablamos de la *expresión* artística, tratamos aquí de la expresión de un sentimiento especial, propio de la creación artística y estrechamente ligado al calor del momento creador, no en cuanto individuo cargado de emociones propias de toda vida humana. Distinguimos, pues, las emociones y afectos humanos de *ese hombre* que es el artista y la emoción o sentimiento depurado que le posee en el instante catártico de la creación. En el Romanticismo se creyó que todo arte era una liberación de emociones y pasiones humanas, que sólo se distinguían de las de cualquier mortal por su extraordinaria intensidad, y que el arte consistía precisamente en *sentir profundamente*. Cuando se empezó a comprender que un arte supremo puede conciliarse con una expresión serena y fría, se creyó que el arte había que definirlo más bien desde su aspecto *creador.* Esto se comenzó a ver así al declinar el Romanticismo: «Yo me he prohibido siempre poner nada mío en mis obras; y, sin embargo, he puesto en ellas mucho de mí», decía Flaubert. Y su lema era: «El autor en su obra debe estar como Dios en el universo: presente en todas partes y visible en ninguna»[3]. La concepción aséptica y formalista ha ido robusteciéndose y propagándose posteriormente; y, aunque contra ella se objeta que muchas obras tienen por origen una experiencia vivida (por ejemplo, las novelas autobiográficas), la tesis formalista se mantiene, afirmando la necesidad, aun en ese caso, de una transfiguración; el personaje sobre el que se agrupan y reconstruyen los acontecimientos no es un ser real, sino un doble que se proyecta enfrente de sí el autor y al que modela como la arcilla. Una narración de hechos personales no sería artística si no se la despersonalizara al menos en el sentido de que

---

2 Cf. *supra* pp. 392ss.

3 Carta a Louise Collet, en *Oeuvres compl.* (1926) I p. 254.

el autor y los lectores hacen abstracción de la personalidad real. El arte es cruel; no siempre exige que yo disfrace mi historia para contarla, pero sí que sea tan indiferente a mi individualidad empírica como a la de Temístocles. Históricamente, el arte avanza por reacciones; tras los románticos vinieron los parnasianos, y hoy, junto a los literatos «comprometidos», se alinean los que, como dice Friedrich, siguen al Góngora de las *Soledades,* que amaba la belleza pura e inútil, que sólo se muestra cuando «los sentimientos comunicables han sido eliminados»[4]

Para aclarar esta cuestión hay que empezar observando y definiendo la purificación que el yo creador (el yo de la intuición poética) opera sobre las emociones que poseen al hombre. Las pasiones que devoran al hombre en sus momentos de egísmo, lo mismo que los demás afectos que la vida promueve en él, quedan renunciados y transfigurados en el instante en que se produce la emoción creadora; el yo del artista se revela porque se sacrifica; sale de sí mismo en esa especie de éxtasis que es la creación y se da muerte a fin de vivir en la obra[5].

En esta cuestión, que sólo en nuestros días ha empezado a analizarse, son frecuentes los malentendidos por razón de lo ambiguo y fluctuante del vocabulario. Hay que distinguir dos tipos de emoción: la emoción bruta del hombre frente a la vida, que es muchas veces *motivo* de la creación artística, y la vibración propiamente de naturaleza artística, que, liberada de toda ganga de sentimientos anestéticos, se identifica con la intuición artística y queda objetivada en la obra. Maritain llama a esta segunda *emoción-forma,* es decir, la emoción que, unificada en la intuición creadora, da forma al poema y es *intencional,* como lo es una idea[6]. T. S. Eliot dice que la poesía no consiste en liberar esa primera emoción elemental y primaria, sino precisamente en *liberarse de ella,* en evadirse de la propia personalidad: «Muy pocos saben —añade— cuándo se trata de una emoción *significativa,* que tiene su vida en el poema y no en la historia del poeta». La emoción artística es impersonal»[7]. Collingwood dice que «una emoción inexpresada va acompañada de un sentimiento de *opresión;* cuando es expresada, y, por tanto, se hace consciente, va acompañada de un nuevo sentimiento de alivio o tranquilidad, la sensación de que esta opresión ha sido eliminada... (Entonces) puede llamársele una emoción estética específica. Pero no es una clase de emoción específica *que exista antes* de su

---

[4] *Estructura de la lírica moderna* p. 233.

[5] J. Maritain o.c., p. 133.

[6] *Ibid*., p. 111. Maritain da aquí a la palabra «intencional» una significación tomista, reintroducida en la filosofía moderna por Brentano y Husserl. «Designa el modo de existencia puramente tendencial bajo el cual una cosa, por ejemplo, el objeto conocido, está presente, de una manera inmaterial o supraobjetiva, en un 'instrumento'; por ejemplo, una idea que, en cuanto determina el acto de conocer, es una pura tendencia inmaterial o *intentio* hacia el objeto». Está relacionado con ese conocimiento realísimo que Maritain llama conocimiento por «connaturalidad».

[7] *Tradition and individual talent,* en *Selected Essays* (1969) p. 22. (Cf. *infra* p. 575.)

expresión y que, teniendo la peculiaridad de cuanto llega a ser expresado, es expresada artísticamente. Es un color emocional que acude en la expresión de cualquier emoción»[8].

En su análisis de la experiencia estética, Dufrenne pone también en guardia contra esa frecuente confusión entre la emoción humana y la emoción artística o expresiva (que él llama preferentemente *sentimiento* estético). Si no se sabe depurar a tiempo aquélla, el verdadero sentimiento estético es mínimo y se producen obras que deben catalogarse entre las que Malraux llama «arts d'assouvissement». «El arte auténtico —añade Dufrenne— no es complaciente, no ataca a las entrañas... Nos invita a ser espectadores de la vida, cuyo patetismo, horror o seducción están desprovistos de ese coeficiente de irrealidad que necesita el arte»[9].

No obstante haber rechazado la tesis fundamental de la estética de Benedetto Croce, tenemos que reconocer que, en este capítulo, el filósofo italiano pisa terreno firme al afirmar que la intuición artística no expresa la vida sentimental tal como el artista la ha vivido. La poesía —y el arte— no es ni sentimiento ni imagen ni la suma de los dos, sino «contemplación del sentimiento» o «intuición lírica». «En cuanto ella está pura de toda referencia histórica o crítica respecto de la realidad o de la irrealidad de las imágenes de las que ha surgido y en cuanto expresa la pura palpitación de la vida en su idealidad»[10]. Esto significa que el arte es expresión; pero expresión no de sentimientos tal como se experimentan en la vida real, sino de esos sentimientos vividos imaginariamente, en ese plano donde realidad e irrealidad se funden. «Fuera de la síntesis estética, sentimiento e imagen no existen para el espíritu artístico... El arte ni es el vano fantasear ni la pasión tumultuosa, sino *la superación de este acto por otro acto,* o, si os place más, la sustitución de este tumulto por otro tumulto, con el anhelo hacia la formación y la contemplación, con las angustias y las alegrías de la creación artística»[11]. Alegría de la creación artística, sí; porque, además de esos sentimientos *contenidos* en la obra, sentimientos necesariamente *contemplados* y transfigurados (y que pueden no darse en ciertas formas de arte abstracto y formalista), existe un sentimiento *concomitante* con la actividad artística, que es el *gozo* de crear, el amor por la belleza naciente, la pasión por el arte, que se produce siempre que hay auténtica creación, gozo que se da aunque el sentimiento, contenido y transfigurado, sea un sentimiento de tristeza, de horror, de ira o de odio[12].

A esta distinción entre *emoción* y *sentimiento artístico* creemos que puede referirse también Susana Langer (aunque su teoría incluya algo más) cuando

---

[8] *Los principios del arte* pp. 114-115.
[9] O.c., p. 186.
[10] *Aesthetica in nuce. Ultimi saggi* pp. 8.ss.
[11] *Breviario de estética* (1967) pp. 40-41.
[12] L. Pareyson, *I Problemi attuali di Estetica, en Momenti e Problemi*... IV p. 1859.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

afirma que la misión de la música no es suscitar emociones, sino formular sus símbolos, crear esquemas neutralizados que simbolicen o expresen esas emociones. A contrapelo del Romanticismo, Langer afirma que, antes de la forma, el sentimiento no existe para el músico, al menos la emoción «musicalizada», universalizada. La forma da al sentimiento no sólo la objetividad, sino también la actualidad. Haciéndose musical, *la emoción cambia de naturaleza,* accede a otro nivel de naturaleza[13].

La expresión artística es la clarificación de una emoción turbia; nuestros apetitos se conocen a sí mismos cuando se reflejan en el espejo del arte y cuando saben que están transfigurados. Entonces se produce la emoción que es característicamente estética[14]. Las experiencias emocionales de nuestra vida cotidiana pueden llamarse comunes con las que otros seres humanos como nosotros han experimentado, y son opacas y oscuras como negativos fotográficos mientras no las vemos al trasluz de la intuición creadora, mientras no las hemos «intelectualizado»[15]. Probablemente, esta misma diferencia entre la emoción humana, de por sí confusa y compleja, y el sentimiento estético «intelectualizado», es la que estaba ya en el fondo de la célebre «paradoja del actor», desarrollada por Diderot, según la cual el comediante que quiere expresar sentimientos debe mantenerse *insensible,* paradoja sobre la que existe tanta literatura[16]. El celebre dístico de Verlaine alusivo al temple frío y cristalino con que se escriben versos ardientes, que un día pudo parecer «une boutade»[17], queda ahora justificado y aclarado por el progreso de nuestro análisis estético.

Admitido que se trata de dos emociones distintas, se plantea la cuestión de su mutua relación temporal. ¿Es necesario que se calme y se mitigue o desvanezca la emoción humana para que sea posible el verdadero sentimiento estético? ¿Puede un poeta escribir una elegía junto al lecho de muerte de su amada? Sully-Prudhomme se preguntaba (en carta a Mounet-Sully) si era posible que un poeta estuviera sinceramente emocionado y al mismo tiempo atento a los medios aptos para expresar su emoción. Si se trata de un profundo dolor, ¿cómo es posible que acepte el *gozo* que proporciona toda creación artística? ¿No parece monstruoso que la preocupación de versificar acompañe

---

[13] *Philosophy in a new Key*. Cf. c.8: *Feeling and Form.*

[14] J. DEWEY, *Arte y experiencia* p. 69.

[15] PROUST, *Le temps retrouvé* p. 896: «Certes ce que j'avais éprouvé dans ces heures d'amour, tous les hommes l'éprouvent aussi. On éprouve, mais ce qu'on a éprouvé est pareil à certains clichés qui ne montrent que du noir tant qu'on ne les a pas mis près d'une lampe et qu'eux aussi il faut regarder à l'envers: on ne sait pas ce que c'est tant qu'on ne l'a pas approché de l'intelligence. Alors seulement, quand elle l'a éclairé, quand elle l'a intellectualisé, on distingue, et avec quelle peine, la figure de ce qu'on a senti».

[16] Cf. muchos testimonios en H. DELACROIX, o.c., c.1.

[17] «A nous qui ciselons les mots comme des coupes
et qui faisons des vers très émus très froidement»
(*Poèmes Satarniens*. Epilogue.)

a una pena verdadera?[18] Las opiniones difieren a este respecto. Para muchos (naturalmente, entre ellos hay que incluir a todos los entusiastas del formalismo), cuando determinada pasión origina realmente una obra, es que ya ha trascendido o ha sido relegada al pasado. El arte es «la emoción recordada en el sosiego», decía Wordsworth[19]. El artista no actúa «en caliente». Boris de Schloetzer recuerda a este propósito un dicho de Valéry: «El que quiere escribir su sueño tiene que estar infinitamente despierto»; y añade: «Si está infinitamente despierto, ya no describe, lo imagina»[20]. En cambio, René Waltz acumula ejemplos para convencernos de que la expresión poética puede seguir inmediatamente y aun ser simultánea con la emoción humana. Parece no darse cuenta de que los argumentos aducidos, tomados de poetas románticos (en general, mediocres como críticos y como estetas), no resultan convincentes por falta de rigor crítico. Intenta refutar el argumento de Gaston Paris, que nos parece más persuasivo que todo el razonamiento del propio Waltz cuando, a propósito de François Villon, dice que «el gran poeta es el que sabe recoger *(recueillir)* su emoción cuando se produce en las capas profundas de su alma y derramarla antes de que se enfríe, pero *cuando ella le ha quedado ya exterior,* en el molde de una forma felizmente concebida y bien adaptada»[21], Waltz juzga que esa fórmula responde mal a la realidad y resulta oscura. A nosotros nos parece justa y clara. Tal vez haya que añadir que, si el artista no espera deliberadamente el momento en que pueda ver su emoción como algo exterior a sí mismo, es su actividad creadora la que le obligará a hacerlo.

3. AUTOEXPRESIÓN Y CONOCIMIENTO

La expresión es la que da al artista el conocimiento preciso, exacto e intuitivo de la emoción que lo embarga. En esto estamos de acuerdo con Croce y sus seguidores, para quienes hasta que el artista expresa su emoción «no sabe de qué emoción se trata»[22]. La expresión artística de una emoción es la que hace del hombre un artista. Convertirse en artista es pasar de un estado en que el hombre es dominado por una emoción al estado en que la emoción es dominada por él. La autoexpresión es donde el hombre se da a conocer y donde se conoce a sí mismo.

Este paso es en realidad un cambio en el hombre mismo. El artista se expresa en la obra y se modifica en esa misma expresión. Montaigne decía

---

18 *Testament poétique*. La carta está reproducida en la *Introducción*. Cf. también SULLY-PRUDHOMME, *L'expression dans les Beaux-Arts*.

19 «Emotion recollected in tranquillity» (*Preface* a la 2.ª ed. de las *Lyrics Ballads,* 1802).

20 *Problemas de la música moderna* p. 53.

21 *La poésie du Moyen-Âge,* 2.ª serie, p. 235 (cit. por R. WALTZ, *La création poétique* [París 1953] pp. 73-79).

22 R. G. COLLINGWOOD, o.c., pp. l09-110.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

que, si bien él había escrito el libro, el libro le había hecho a él. Hablando de la música, Schloetzer dice que el lenguaje musical, desde la primera toma de conciencia con un tema, implica un movimiento trascendente, que termina haciendo surgir en él al «otro». Se trata de una personalidad lúdica, imaginaria, pero no engañosa ni ilusoria, ya que quizás es sólo en ese plano donde el artista puede, aunque inventándose, realizarse plenamente.

Podemos ignorar si ese «otro» ha surgido en él deliberadamente o sin saberlo. Poco interesa para la interpretación de la obra conocer las *intenciones* del autor. Para interpretar el *Quijote* no interesa grandemente saber si Cervantes quería sólo ridiculizar a los libros de caballerías o también darnos una visión personal del hombre y de la vida. Para apreciar *Hamlet,* la *Gioconda,* la *Pastoral,* no es necesario conocer las intenciones de Shakespeare, Leonardo y Beethoven. Lo que importa es la intención implícita en la obra misma. El artista produce una obra expresiva por sí misma, que, en cierta medida, amolda al autor conforme a sí misma; el artista es, a la vez, padre e hijo de su obra[23].

Esta eficiencia conformadora de la obra respecto a su autor está implícitamente afirmada por Bergson cuando dice que el arte «se orienta a *imprimir* en nosotros sentimientos más que a expresarlos[24]. Valéry sostiene igualmente que la palabra poética, más que ayudarnos a comprender algo, nos impone una transformación de nosotros mismos. Escribiendo libros, un tímido señor que se llamaba José Martínez Ruiz se convirtió en ese refinado observador de la naturaleza y de los hombres que se llamó *Azorín*, y, pintando lienzos durante setenta años, un inquieto Pablo Ruiz se convirtió en el Picasso prometeico, consciente y feroz delator de la miseria humana y de todas las lacras e hipocresías sociales de nuestro tiempo.

No podemos negar que aquí caminamos por terreno movedizo y que cualquier paso en falso nos puede llevar a confundir el arte con otra cosa. ¿No dijimos que el arte es un mundo en que impera el desinterés, la contemplación, la intuición pura? Guardémonos de confundirlo con una disciplina científica o moral, de convertirlo en didascalia y en oratoria. Pero tampoco temamos anotar lo que nos muestra el análisis fenomenológico de la creación artística. Y lo que este análisis nos muestra es que el artista se hace a sí mismo en cuanto artista, se inventa a sí mismo en el momento en que crea la expresión artística. Cervantes no fue el gran novelista que admiramos porque era un gran psicólogo, sino que porque era un gran novelista dio vida genialmente a esos personajes en los que él y nosotros hallamos lecciones eternas de psicología y de ética. Goya no pasó por ninguna de esas atroces experiencias de represalias bélicas, como pudiera hacernos creer la visión de sus «desastres», y aun es probable que tuviera más de «colaboracionista» que de «patriota» quien se avino a negociar con el rey intruso y juzgó conveniente desterrarse a Burdeos al advenimiento de Fernando VII.

---

[23] B. DE SCHLOETZER, o.c., p. 52.

[24] *Essai sur les données...* (1889) pp. 12-13.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

No fue el hombre, Francisco de Goya Lucientes, sino «el otro», el artista, el que nace en nuestra imaginación cuando contemplamos la *Carga de los mamelucos* o los *Fusilamientos de la Moncloa*. ¿Era Molière, en su vida real, un gran conocedor del corazón humano? Si lo hubiera sido, es probable que no se hubiera casado con la coqueta Armande Béjart, que había de hacerlo tan desgraciado. En todo caso, no fueron sus «conocimientos» de psicología femenina los que le dictaron la admirable figura de Celimena, que torturó hasta la desesperación al misántropo inconformista. Al redactar su *Tartufo,* Molière no puso sus facultades de escritor al servicio de su «profundo conocimiento del corazón humano». Fueron sus dotes creadoras, su sentido de las situaciones dramáticas y su talento poético los que le dieron acceso a ese «conocimiento». No es seguro que los grandes creadores estén dotados también de notable capacidad de observación y que sean buenos psicólogos en el sentido que suele darse a esta palabra, aunque es verdad que frecuentemente la vida les hace pasar por aleccionadoras experiencias. Schopenhauer dice que «el poeta puede tener un conocimiento tan profundo y exacto del *hombre* y conocer muy mal a *los hombres;* se le engaña sin trabajo y se convierte en juguete de personas astutas»[25]. Lo que nos interesa es saber cómo funciona ese conocimiento en cuanto comienza a actuar el artista como tal. La impresión del espectador que contempla el *Tartufo* desde su butaca es de que el autor ha concebido y colocado previamente en la abstracción a su personaje —el devoto impostor, el ladino granuja— para en seguida hacerle hablar y actuar conforme a esa naturaleza singular idealmente imaginada; pero esa naturaleza singular no puede estar constituida por su definición, sino precisamente por su comportamiento. Tartufo es el producto del lenguaje verbal y escénico de Molière, poeta dramático y actor, que ha creado su hipócrita truhán al crear unos discursos, unos comportamientos y unas actitudes hipócritas. Para decirlo de otra manera, con una frase de Sartre que tiene indudable fuerza en el terreno artístico (aunque no lo tenga en el metafísico); «la existencia de Tartufo precede a su esencia»[26]. Con la misma mentalidad probablemente decía Schumann: «No se es dueño del pensamiento sino cuando se es completamente dueño de la forma»[27].

Todo esto quiere decir también que el arte, para el sujeto percipiente, es un privilegiado medio de conocimiento. Hay un mundo de verdades al que sólo se llega por la poesía del arte; algunos han visto esto con tal evidencia, que es en los poetas, más que en los filósofos —dicen—, donde debe buscarse el más profundo conocimiento de las cosas[28]. El error puede estar aquí en imaginar

---

[25] O.c., III n. 36.

[26] B. DE SCHLOETZER, o.c., pp. 54-55.

[27] *Revue Musicale* (1925) 141. También Emerson escribía: «Antes de que el objeto se separe de lo que une a otros objetos, bien pueden existir el placer y la contemplación, pero no el pensamiento» (cit. por R. BAYER, *Historia de la estética* p. 380).

[28] H. READ, *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana* (México 1957) 245 págs. Véase un documentado y enriquecedor capítulo sobre *Arte y conocimiento* en D. ESTRADA, *Estética,* pp. 357-366.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

una especie de rivalidad entre el conocimiento artístico y el científico y en pensar que uno puede suplantar o sustituir al otro. Los que se interesaron por el *Journal d'un inconnu* o el *Orfeo,* de Cocteau, pretendiendo descifrarlo con la reflexión científica, se equivocaron tanto como los surrealistas que creyeron poder utilizar los medios de la poesía y del arte para apoderarse, con más rapidez y eficacia que la ciencia, de los últimos resortes del comportamiento humano.

El hombre debe reconocer que existen estas dos vías de acceso a los secretos del universo. No hay por qué afirmar la superioridad del conocimiento artístico sobre el conocimiento de la ciencia. Contentémonos con verificar que existe ese camino y que por él y sólo por él llegamos a cierto sector de lo real. En tiempo de Platón era voz común que «Homero había educado a Grecia»[29]. Shelley decía que la ciencia moral se limita a «ordenar los elementos creados por la poesía», es decir, por la imaginación creadora; de ahí el influjo moral del arte[30]. Contemplando y admirando las catedrales, sus riquísimos portales, sus vidrieras, sus capiteles, y no precisamente leyendo su contenido ilustrativo, sino contemplando su «forma» y asimilando espontáneamente su organización estructural, los cristianos del siglo XIII, en gran mayoría analfabetos, adquirieron una mentalidad que les hizo capaces de sintonizar con las estructuras mentales de su época, con los conceptos de tiempo y espacio, del hombre y la divinidad, de individuo y sociedad, propios de la filosofía de su tiempo. La perspectiva del arte renacentista impuso a los hombres del Quattrocento una manera de concebir el espacio euclidiano; y «mucho antes que los Copérnico y los Galileo —escribe Francastel—, los arquitectos y los pintores tuvieron la sensación y la manipulación de esas extensiones diáfanas que la geometría permite construir y medir»[31]. Paralelos similares podían establecerse en cualquier época. Sin duda hay interacción recíproca entre el arte y la ciencia precisamente porque se trata de conocimientos que enriquecen al mismo hombre. Pero no sería difícil demostrar que los genios del arte son los adelantados y los «aposentadores» de la ciencia; que sus obras son las que preparan y adaptan nuestra sensibilidad y hasta nuestros esquemas mentales para comprender y aceptar las aportaciones del conocimiento científico y filosófico[32].

---

[29] *Rep*. X 606.

[30] Shelley dice: «La imaginación es el gran instrumento del bien moral, y la poesía administra el efecto actuando sobre las causas» (cf. textos p. 567).

[31] *Peinture et société* (Lyon 1951) p. 75.

[32] Ph. Minguet, *Le propos de l'art* pp.140-152. Y X. Rubert de Ventos: «la sacralización y homogeneización del espacio, manifiesta en la pintura renacentista, es anterior a su 'levantamiento de acta' cartesiano como 'res extensa'. La composición subjetiva» del espacio de los artistas barrocos (creadores de imágenes que tratan de tener en cuenta e integrar la visión del espectador, de ahí su «efectismo») precede a la formulación kantiana del espacio como «categoría a *priori* de la sensibilidad» (*La estética y sus herejías* p. 47).

4. AUTOEXPRESIÓN Y ESTILO

Concebida así, liberada de toda esa vibración confusa que impone la vida al alma humana del artista, la autoexpresión artística se revela en un sello personal, inconfundible, que deja el creador en su obra.

El arte auténtico *tiende* ciertamente a «despersonalizar», en cierto sentido, al hombre artista en cuanto al contenido temático de la obra; pero nunca puede prescindir de *una forma personal*. El tema es *sentido* no como lo siente el que no es poeta ni artista, sino de otra manera; de una manera cuya explicación obligaría a referirse no tanto al corazón y a las pasiones del artista cuanto a su sensibilidad y a su imaginación. Un mismo asunto puede provocar sentimientos equivalentes en diversos hombres; amor, odio, tristeza, rebeldía... Pero desde el momento en que esos hombres se ponen a operar como artistas, su sensibilidad tiene un tipo de vibración única y personal; el tema se hace expresivo a través de esa sensibilidad.

Un artista que conoce y siente algo no puede comunicarnos ese contenido de pensamientos y sentimientos propios sin que en ese mismo contenido *objetivo* percibamos algo muy *subjetivo,* la manera como ese artista ha conocido y sentido, escribe Sánchez de Muniáin. Así el arte nos da una doble imagen: la imagen directa de *lo que ese hombre nos dice* (el «significado» de su lenguaje) y la imagen, casi siempre más fiel, de *cómo es* el que nos habla, independientemente de lo que nos dice (el contenido «autoexpresivo» del lenguaje artístico). Aquello nos expresa en la forma artística la objetividad mental del concepto, lo que tiene en el arte razón de *significado:* es lo que hemos llamado «expresión objetiva». Lo otro, la formalidad mental expresiva del mismo, adquiere razón de *autoexpresión*. La facultad poética es en el primer caso no un espejo que refleja lo exterior, sino un foco de luz que transfigura y aviva lo que todos percibimos mudo y confuso; en el segundo caso, la inteligencia creadora se autoexpresa en la forma que damos al objeto, es decir, en lo artístico del arte. La forma sensible es entonces, por una parte, una imagen de la cosa donde vemos a ésta mejor que en su forma física real, y, por otra, un gesto del alma del autor, que, con ocasión de la cosa, nos dice en ella *lo que él es*[33]. Incluso en los casos en que el sentimiento humano queda tan reprimido que el artista sólo parece dominado por preocupaciones miméticas o constructivas, la diversidad de temperamentos artísticos exige que la *expresión* sea distinta siempre. Tomemos dos ejemplos a los que alude Nédoncelle en su *Introducción a la estética,* dos ejemplos de artistas «fríos».

Piero de la Francesca representa, en escenas de la pasión de Cristo, personajes impasibles. En su *Flagelación,* de la catedral de Urbino (fig. 2), la santa víctima y los verdugos son psicológicamente impenetrables, como bien notó

---

[33] *Fundamentación filosófica de lo generativo en en arte:* Rev. de Filosofía 69-70, abril-septiembre 1959, p. 180.



Fig. 2

PIERO DELLA FRANCESCA: *Flagelación*
(Urbino, Galleria Nazionale delle Marche)

«La sagrada Víctima y los verdugos son psicológicamente impenetrables... Piero, un intelectual de la pintura, ha querido poner en evidencia los valores táctiles de los cuerpos y dar a las formas una fría monumentalidad que sea vehículo expresivo de la solemnidad del momento y de la sublimidad intemporal del hecho narrado»

Berenson. El pintor quiere poner en evidencia, ante todo, los valores táctiles de los cuerpos y dar a las figuras una monumentalidad serena y firme. Cabezas demasiado expresivas, miembros demasiado contorsionados, distraerían la atención hacia la vida *psicológica* de los personajes. Y la monumentalidad fría y geométrica de la forma se hace aquí vehículo expresivo de la solemnidad del momento, de la trascendencia de la situación, de la sublimidad intemporal del hecho narrado. Todo ello nos revela que Piero era un intelectual de su arte, un hombre frío y sereno, que quizá tendría un temperamento de fuego en la vida, pero, en su taller, reprimido y sometido a la lógica de la razón y de la matemática en cuanto sonaba la hora de tomar los pinceles.

En Velázquez descubrimos una imposibilidad también, pero de tipo diverso. Su *Cristo crucificado* (fig. 3) irradia una serenidad de mármol; es la tragedia transfigurada por la quietud del alma y la perfección formal. Y lo mismo puede verificarse en sus retratos. El artista pone en sus figuras lo que él mismo más apreciaba: la dignidad, la nobleza del espíritu y la sangre, el dominio de las pasiones, el sosiego, la altivez.

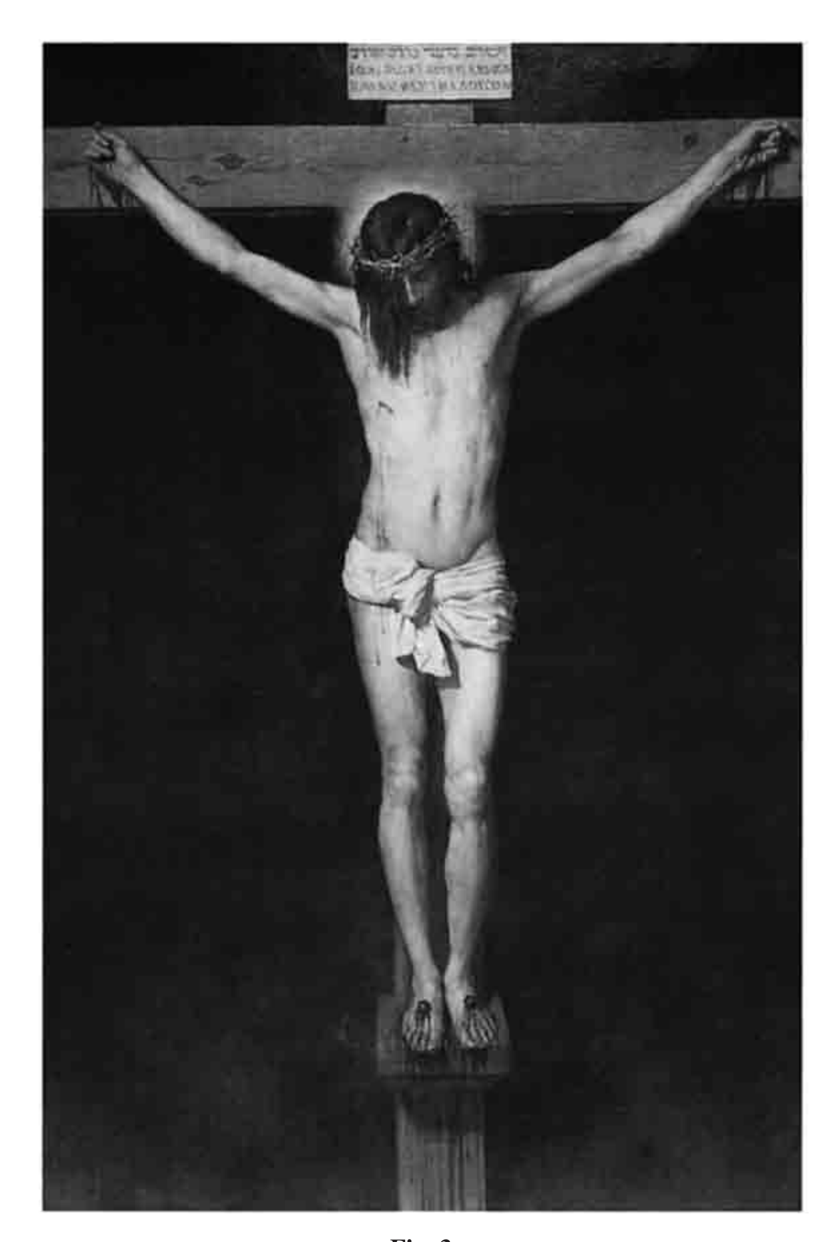


Fig. 3

VELÁZQUEZ: *Cristo Crucificado* (Prado)

«Es la tragedia transfigurada por la quietud del espíritu y la perfeccion formal... El artista pone en la excelsa figura de Cristo crucificado lo que él más apreciaba: la nobleza, la dignidad, el dominio de la pasión, el sosiego».



Fig. 4

PICASSO: *Bodegón con mandolina y guitarra* (Museo Guggenheim)

«Contraste violento de tonos, dibujo sacudido y abrupto, metamorfosis irónica y cruel, irritada e irritante, de las formas naturales: revelan a un hombe insatisfecho del mundo en que le ha tocado vivir, y que obliga a las cosas inanimadas, a ser testigos de su inconformismo».

En ambos casos, Piero y Velázquez se revelan a sí mismos, ponen su firma en su propia factura: tienen una manera personal de ser impersonales. Los ejemplos podrían multiplicarse. La personalidad de Ribera no es la de Caravaggio, la de Schönberg no es la de Strawinsky. Aun los artistas más abstractos y asépticos traducen, sin pretenderlo, su propia visión cosmorámica. Ello puede ilustrarse, quizá más claramente, comparando dos obras de la misma época y de la misma escuela.

He ahí dos bodegones cubistas: uno de Picasso y otro de Braque. Ambos rigurosamente contemporáneos, amigos y adscritos al mismo credo artístico; ambas obras han sido pintadas en el mismo ambiente, en el mismo tiempo (1924 y 1925) y con el mismo tema. El bodegón de Picasso (fig. 4) es la transfiguración de una mesa con dos guitarras y unas frutas frente a una ventana; el bodegón de Braque presenta un contenido temático no muy diferente. Pero la expresión es diametralmente opuesta. En el bodegón de Picasso percibimos inmediatamente ese contraste violento de tonos, ese dibujo sacudido, abrupto; esa metamorfosis irónica y cruel, irritada e irritante, de ciertas formas naturales; lo que nos hace comprender que el autor no está satisfecho del mundo

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4



Fig. 5

BRAQUE: *La mesa de mármol* (París Museo de Arte Moderno)

«En las mismas fechas que Picasso y sobre un tema análogo, Braque no denuncia nada, no condena nada. Lejos de querer sacudir nuestra sensibilidad, pretende apaciguarla, serenarla, brindarnos el espectáculo de un orden perfecto: discretos acordes de tonos, transiciones suaves... Es la regla que corrige la emoción».

en que le ha tocado vivir y obliga a los seres inanimados a ser testigos de su inconformismo. En cambio, el bodegón de Braque (fig. 5) no denuncia nada, no condena nada. Lejos de querer sacudir nuestra sensibilidad, pretende apaciguarla, serenarla, brindarnos el espectáculo de un orden perfecto; los acordes de tonos son discretos, el paso de un valor a otro, de un color a otro, está siempre preparado; nada hay chirriante. Las líneas que limitan las formas, las que recorren toda la superficie del lienzo hilvanando unos objetos con otros, nos ahorran todo esfuerzo violento de lectura, todo salto excesivo en la sensibilidad. La tela del francés revela un temperamento tranquilo, reservado, que odia la violencia y ama la regla que corrige la emoción, que se complace en componer acordes cuya secreta clave sólo conocen los que poseen una gran fineza de sensibilidad.

Cuando decimos que en la forma artística se autoexpresa el artista, que en ella se muestra *lo que él es,* nos referimos, sobre todo, a su imaginación y sensibilidad (como ya dijimos antes). Estamos ya en condiciones de medir el equívoco encerrado en la archifamosa sentencia: «El estilo es el hombre». Lo que hay que decir es: «El estilo es el artista». Por el análisis de sus obras no podemos deducir que Rubens fuera sensual, y Delacroix colérico: lo único que vemos con claridad es el talante de su «imaginación» creadora[34].

El estilo, antes que nada, *distingue a la obra auténtica* de arte de la que no lo es. El artefacto útil nos *sirve,* pero nada *nos dice* de sí mismo ni de su fabricante. Comprendemos ahora que, si la obra artística es «un nuevo ser», si en ella resplandece una «forma», es quizá por esta *presencia* del autor en ella. Ya en el paleolítico podemos discernir la obra artística del producto que agota su esencia en mera utilidad. Hay una multitud de utensilios labrados que interesan como documento arqueológico: *deducimos* el *status* cultural de un hombre, pero no vemos a éste como intuitiva radiación de la forma misma de los objetos. En cambio, los bisontes de Altamira se tornan elocuentes a la primera mirada, nos hablan de aquel hombre maravillado y grave que los dibujó sobre la roca milenaria. Estamos ante un *estilo*.

El estilo es la irradiación de las formas creadas por el espíritu. Es como el timbre en un instrumento; el carácter de un instrumento se revela en su tim-

---

[34] Sainte-Beuve tenía razones, para creer que su compatriota Henry Beyle (Stendhal para los literatos) era un «pobre hombre», pero se equivocó al pensar que ese «pobre hombre» era incapaz de crear obras de arte. «La crítica de Stendhal por Sainte-Beuve reposa sobre este sentimiento: 'Yo conozco perfectamente al Sr. Beyle; usted no me puede hacer creer que ese gracioso haya escrito obras maestras'. Falta saber si *La Chartreuse de Parme*, fue escrita por el Sr. Beyle o por Stendhal... Los hombres no encuentran en la cuna ni la nobleza de corazón, ni la santidad, ni el genio; deben adquirirlos. Y la disparidad entre Stendhal y el Sr. Beyle, entre Miguel Ángel y el Bounarroti, entre Paul Cézanne y el Sr. Cézanne, proviene posiblemente de que las conquistas intentadas por estos tres señores no tenían que vencer los mismos obstáculos que las intentadas por Miguel Ángel, por Cézanne y por Stendhal... Cuando el Sr. Beyle encontró a Sainte-Beuve, se propuso divertirlo, irritarlo o seducirlo. Cuando Stendhal escribió *Le rouge et le noir*, nada de eso. En resumen: el Sr. Beyle es Stendhal más las debilidades y menos los libros»... (A. MALRAUX, *Les voix du silence* [1951] pp. 341-342).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

bre; el violoncelo puede hacerse oír en todas las notas de la escala, en varias tonalidades, con intensidades diversas: siempre mantiene su timbre. El estilo *anima* las formas. Las columnas del Partenón tienen un *alma* diferente de la que anima las formas de su friso jónico (más graciosas, livianas y deslizantes), pero que tampoco es el alma rígidamente severa (casi brutal) de las esculturas preclásicas; son de otro *estilo*. En cambio, la columna dórica y el friso dórico manifiestan un mismo espíritu; ese primer momento de equilibrio sereno, de una fuerza victoriosa ya humanizada, puesto que la sequedad de la geometría está animada por un hálito de gracia que aligera con estrías el éntasis de los soportes y con el dinamismo de la centauromaquia la inercia de los triglifos; columnas y friso exterior tienen un mismo *estilo*.

El estilo es la marca de una acción organizadora que rehúsa el azar lo mismo que la trivialidad, producto de la mecanización del *oficio*. El *oficio* se forma y se domina por medio de recetas y de fórmulas, por desgracia tan imperiosas e inmutables como impersonales. El *estilo* es mucho más. El estilo requiere dominar el oficio, porque éste permite al autor expresarse y ser él mismo, si es capaz de ello. Cuando se concibe al *estilo* como integrando también al *oficio,* puede implicar lo propiamente técnico, es decir, una cierta manera de tratar la materia, de asociar los colores, los sonidos, las palabras o las piedras. Pero, sobre todo, el estilo queda determinado por una *cierta manera* como esos materiales (como esa «gramática») se ponen al servicio de una idea, de una emoción, de una concepción del mundo. El estilo es «una manera especial de *ver*», decía Flaubert[35]; pero, para él, *ver* incluía la sensibilidad, la imaginación y el sentimiento. Hay *estilo* cuando discierno, aun sin poder explicarla, una cierta relación viva entre el hombre y el mundo, y el artista se me aparece como el hombre por quien existe tal relación, no porque él la suscita, sino porque la vive. Es ese «estilo de vida» lo que yo capto inmediatamente en la obra.

Esta revelación no me llega siempre como expresión de una personalidad *individual*. Frecuentemente, yo sólo percibo la presencia de un espíritu no singularizado. Veo en este mármol y en aquel otro, en esta sonata y en aquel cuadro, en esta moda indumentaria y en aquel decorado arquitectónico, un mismo espíritu, pero no un individuo. Estoy ante un «estilo de época». Y es que el estilo, aun en su manifestación más personalizada, brota de la asimilación de las obras artísticas del pasado. Es una herencia, una filiación. Sólo «se nace» en el seno y en la sangre de una familia. Pues bien, todos los rasgos que distinguen a esa «familia» constituyen el «estilo de época». Un artista puede superar o ignorar obras pretéritas; pero, consciente o inconscientemente, tiende también a conservarlas. Luis J. Guerrero tiene razón al afirmar que el estilo es «la presencia real y directa de ciertas grandes obras del pasado, en la obra que

---

[35] *Correspondance* (París 1910) II p. 86-87. M. Proust decía igualmente: «Le style pour l'écrivain, aussi bien que pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision» (*Le temps retrouvé* II p. 48).

se encuentra actualmente en ejecución»[36]. Estas obras pretéritas constituyen una vida *nueva* en la recién nacida obra de arte. El estilo es la afirmación de una corriente que se va formando y deformando al mismo tiempo; la creación artística *hace del presente un pasado transfigurado*[37].

Los grandes artistas son jefes de estas «familias» históricas. Al renovar, conservándola, la herencia del pasado, fundan cambios morfológicos que perdurarán en varias generaciones de herederos. Son «creadores de estilos de época», «creadores de historia», como prefiere entender Heidegger. Ya vimos cómo, para el filósofo de Friburgo, el arte es revelación del ser, una revelación que tiene carácter de escisión *(Riss),* que trastorna el curso habitual de la vida utilitaria e introduce lo extraordinario y lo excepcional. El arte produce algo totalmente nuevo y lo trae a la luz. Pero lo interesante es que, para Heidegger, esta eclosión no se relaciona con la vida psíquica del autor, sino con la historia de la humanidad: el arte es un evento histórico, inicial, constitutivo de una época; es un advenimiento, un origen *(Herkunft)*[38]. Los poetas crean con el lenguaje las reglas, los paradigmas durables que abren nuevos horizontes sobre el mundo e inauguran las eras históricas. «Lo que dura son los poetas quienes lo crean», en frase de Hölderlin: «Was bleibt, aber, stiften die Dichter». El lector se dará inmediatamente cuenta de que cuanto dice Heidegger puede servirnos para concebir una idea aproximadamente justa, luminosa y fecunda de lo que son los grandes genios, los grandes iniciadores, los precursores y consumadores de épocas históricas; pero esta concepción resulta incómoda cuando se la quiere aplicar a *todo* artista, a cualquier creador de formas expresivas.

Nuestra concepción de la autoexpresión y del *estilo* es menos ambiciosa y nos parece más próxima a la experiencia. Entre los artistas de una época, de una escuela, sorprendo cierta comunidad de espíritu, cierto estilo común. Pero un examen más atento, más esmerado, más prolongado, que me familiarice más con las obras de un autor, puede hacerme descubrir mucho más; entonces percibo que esta *Sonata en do mayor,* de Haydn, tiene algo que no pertenece a la familia del *Claro de luna,* de Beethoven. Dentro de una misma época, de un mismo país, encuentro en este mármol labrado algo que lo distingue de aquel lienzo pintado, una diferencia que no se reduce a la del material empleado. Descubro una modalidad espiritual, un estilo más preciso, más personal. Adivino que este lienzo es de Tiziano y aquel mármol es de Miguel Ángel. De una cierta concepción del mundo y de la vida, común y general en el siglo XVI,

---

[36] *Estética operativa* II p. 203.

[37] *Ibid.*, p. 209.

[38] *Der Ursprung des Kunstwerkes,* en *Holzwege* (1957) p. 64: «Die Kunst ist geschichtlich und ist als geschichtlich die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk... Die Kunst ist als Stiftung wesenhaft geschichtlich... Der Ursprung des Kunstwerkes, d.h. zugleich der Schaffenden und Bewahrenden, das sagt des geschichtlichen Daseins eines Volkes, ist die Kunst. Das ist so, weil die Kunst in ihrem Wesen ein Ursprung und nicht anderes ist: eine ausgezeichnete Weise wie Wahrheit seiend un d.h. geschichtlich wird».

he pasado a percibir el temple espiritual de un hombre singular; en uno, veo con diafanidad cierta exaltación de una visión festiva de la vida social, y en el otro, la expresión de una visión heroica de la existencia y el destino humano.

5. SÍNTESIS DE FORMA Y DE EXPRESIÓN

Estamos ya en condiciones de comprender que el arte es una operación compleja y riquísima, y que su fruto —la obra de arte— debe entenderse igualmente como una síntesis de forma y de expresión. No puede olvidarse ninguno de estos dos aspectos esenciales: objetivación formal y expresión subjetiva. A medida que la obra va realizándose a través de esbozos y tanteos, va alcanzando su acabamiento progresivamente, se va afirmando como composición plástica, como forma, y al mismo tiempo se va realizando como manifestación de una vida y de una existencia, testimonio de su autor.

John Dewey echa mano de su teoría de la *experiencia* integradora y acumuladora de experiencias pretéritas para explicar esta síntesis que todos juzgamos necesaria en la obra artística. Según él, las «significaciones» de una obra no deben explicarse simplemente como resultado de una asociación o sugestión; concebidas así, quedarían separadas de las cualidades sensibles y, por tanto, de la forma: «Las cualidades sensibles son portadoras de significaciones no como vehículos que cargan mercancías, sino como una madre que carga un bebé cuando el bebé es parte de su organismo. Las obras de arte, como las palabras, están literalmente grávidas de significado. Los significados que tienen su fuente en la experiencia pasada son medios que efectúan la organización particular que caracteriza una pintura dada. No están añadidos por «asociación», sino que son el alma de la cual los colores son el cuerpo, o el cuerpo del cual los colores son el alma, según la manera de ocuparnos de la pintura»[39].

Sea cual sea la explicación que se dé, lo esencial y lo evidente es que una obra de arte es una síntesis de valores formales y expresivos y que ésta es la característica que mejor distingue al lenguaje artístico del lenguaje filosófico. El arte manifiesta *actu et simul* lo que un filósofo tiene que exponer en capítulos sucesivos seguidos de escolios y notas. No hay cuadro sinóptico en ciencia o en filosofía que pueda compararse, en inmediatez e intuitividad, a un cuadro artístico, cuyo análisis puede empezarse siempre por cualquier lado. Aun las obras artísticas que necesariamente deben someterse al tiempo, como la poesía, la danza o la música, se imponen a nuestra percepción como una duración indivisible.

Desde el punto de vista de la reflexión estética, lo formal y lo expresivo del arte constituyen las dos caras irreductibles del problema estético. Todo

---

[39] *El arte como experiencia* p. 105.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

el mundo reconoce que la síntesis es vida y luz en la obra genial que se tiene delante en el museo o en la sala de conciertos; pero el esteta encuentra precisamente en esa evidencia el más grave problema de la estética: esa dualidad irreductible entre forma y expresión, entre objeto y sujeto, entre organicidad y operatividad, entre naturaleza y persona; de ella nacen todas las divisiones y todas las teorías. Formalistas y estructuralistas, de una parte, semánticos y expresionistas, de la otra, no yerran nunca por lo que afirman, sino por lo que excluyen, olvidan o abandonan en la penumbra. No basta decir que la forma artística, la melodía musical, por ejemplo, expresa tristeza o alegría, como algo que se le ha infundido y que ella pasa a los oyentes. Es ella misma —en cuanto forma o melodía— la que es triste o alegre[40]. Comentando las exigencias de la forma en poesía y la imposibilidad de reducirla a la prosa, Valéry afirma que la significación no debe desbancar a la forma ni «destruirla sin retorno», sino que, más bien al revés, la forma conservada o reproducida como única y necesaria expresión del estado o del pensamiento que acaba de engendrar en el lector es el resorte de la potencia poética[41].

Todo esto, que es tan fácil ver y afirmar de la obra artística, es lo que se plantea como problema a la filosofía del arte. La densidad y la coherencia indestructible de la obra de arte —objeto principal del estudio estético— es lo que constituye el esplendor de aquélla, su misterio, su fuerza, su enigma fascinante. Justa y luminosamente se ha comparado la obra artística a la gota de resina que, a medida que se constituye y sale del árbol, que es su fuente, materializa sus jugos, hasta entonces difusos en su sustancia.

TEXTOS

1. WORDSWORTH: *La emoción recordada en el reposo*

Antes he dicho que la poesía es la espontánea exuberancia de poderosos sentimientos: tiene su origen en la emoción recordada en el reposo *(emotion recollected in tranquillity);* la emoción es contemplada hasta que, por una especie de reacción, la tranquilidad gradualmente desaparece, y una emoción afín a lo que fue antes sujeto de contemplación se produce gradualmente y la hace existir actualmente en la mente. En esta disposición de ánimo se inicia la composición feliz, y en una dis-

[40] B. DE SCHLOETZER, o.c., pp. 32 y 41-43.

[41] *Variété* III p. 75: «Il faut donc que dans un poème les *sens* ne puisse l'emporter sur la *forme* et la détruire sans retour; c'est au contraire, le retour, la forme conservée, ou plutôt exactement reproduite comme *unique et nécessaire expression* de l'état ou de la pensée qu'elle vient d'engendrer au lecteur, qui est le ressort de la puissance poétique. Un beau vers renaît indéfiniment de ses cendres, il redevient comme l'effet de son effet, cause harmonique de soi-même».

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

posición semejante se la sigue manteniendo; pero la emoción, de cualquier especie que sea y cualquier grado que tenga, por varias causas, queda calificada por diversas delectaciones, de modo que, al descubrir cualquier pasión que es voluntariamente descrita, el ánimo, en su conjunto, estará en un estado de gozo. Si la naturaleza está así vigilante para preservar en un estado de gozo una criatura así empleada, el poeta debe aprovecharse de la lección que le da, y debe tener cuidado especial de que, cualquiera que sea la pasión que comunique al lector, esa pasión, si el ánimo del lector es sano y vigoroso, vaya siempre acompañada de una sobrecarga de placer *(Preface of Lyric Ballads* 2.ª ed.).

2. Achim von Arnim: *No es la pasión la que hace al poeta*

Si tomamos con gusto ocasión de los sucesos insignificantes de nuestra vida para sacar de ellos poesía, es que ordinariamente se nos concede considerarlos como más verdad que lo que podemos hacer para los grandes acontecimientos del universo. Pero seguramente la parte activa y afectiva que se ha tomado en ellos es más bien un obstáculo que una ventaja; en efecto, la violencia de la emoción ahoga hasta la voz, la cual le impondría la medida del tiempo. ¡Con cuánta mayor dificultad debe ella ponerse al paso del lento carruaje del poeta que es la pluma!

La pasión permite simplemente percibir en su verdad espontánea los movimientos del corazón humano y lo que podría llamarse el canto salvaje de la humanidad: de ahí por qué no hay poeta sin pasión. Pero no es la pasión la que hace al poeta. Al contrario, ningún poeta ha hecho nunca obra durable en el instante en que estaba bajo el imperio de la pasión; sólo después que la pasión ha recorrido su curso, cada uno puede hallar complacencia en dar el reflejo de su emoción bajo su propio nombre o bajo otro, contando su propia historia o la de sus personajes (prólogo a *Die Kronnenwachter,* 1817).

3. Tschaikowsky: *Existencia humana y existencia artística*

Me apresuro a observar que el valor de una obra no depende de la categoría a la que pertenece. Muchas veces un fragmento producido artificialmente es un logro, mientras que las piezas debidas enteramente a mi inspiración son peor recibidas por diversas causas accidentales. Las condiciones en que se halla el compositor en el momento en que escribe, y de las que depende su estado de espíritu, tienen una extrema importancia. El artista, cuando crea, necesita calma. En ese sentido, la actividad creadora es siempre objetiva, incluso la creación musical, y se engaña quien piensa que el artista puede, merced a su talento, liberarse de sus sentimientos particulares del momento. Las emociones tristes o alegres que él traduce son siempre e infaliblemente introspectivas. Sin motivo especial para alegrarme, puedo estar en una disposición feliz para crear, e, inversamente, puedo, en las circunstancias más agradables, escribir una música sombría y desesperada. En una palabra, el artista vive una doble vida, una existencia humana ordinaria y otra artística, y ambas no coinciden siempre. En todo caso, para la composición, lo repito, lo esencial es liberarse momentáneamente de los cuidados de la existencia cotidiana y abandonarse sin reserva a la del artista... (carta a Nadejda, agosto-septiembre 1878).

4. Sully-Prudhomme: *Impasible como un buen artesano*

Un hermoso árbol que quiero describir no se me escapa, me deja todo el tiempo de elegir los epítetos más aptos para pintarlo exactamente. Pero ¿ocurre lo mismo con un movimiento del alma, con una sacudida del corazón, con una impresión moral que quiero reproducir, cuando son mis propios dolores y mis propias alegrías los que me sirven de modelo? ¿Podré entonces conservar la sangre fría necesaria para la búsqueda de una rima rica? Y si aguardo a que mi vibración moral haya cesado, la ausencia del modelo interior que tengo que copiar, ¿no dañará a la exactitud de la copia? ¿Cómo puede estarse al mismo tiempo sinceramente emocionado y atento a los medios de expresar esa emoción? ¿No parece monstruoso que la preocupación de versificar acompañe a una aflicción verdadera? Quizá se me responda que con todos los sentimientos ocurre lo que en la indignación, que, según se dice, es la que hace los versos; que la inspiración nace del sentimiento mismo, y que la inspiración, por ser espontánea, no exige del poeta reflexión ninguna sobre el estado de su alma. Él sufre y canta, sin que se pueda dividir esos dos actos. Pero las cosas no ocurren siempre así... El poeta se ve obligado a hacer con reflexión una selección delicada, y necesita una singular fuerza de voluntad para no relajarse lo más mínimo en su probidad de escritor. Debe adquirir el hábito de fijar sus impresiones más fugaces con la energía y la duración suficientes para poder fijarlas y situarlas, en cierto sentido, fuera de sí y delante de sí, sólo manteniéndolas así, como modelos bajo el ojo de la conciencia, puede buscar holgadamente en la paleta del lenguaje los tonos justos que las expresen.

Pero no crea, sin embargo, querido amigo, que esa reflexión, sustituida a la improvisación, excluya todo entusiasmo y todo calor y que el poeta, para ser un buen artesano, deba ser impasible. Entonces se produce un fenómeno interior muy extraño; lejos de dañar a la vivacidad de la impresión, este retorno del alma sobre su propio estado le da una conciencia más profunda y le hace saborear no sólo sus alegrías, sino también sus mismos dolores, elevando la emoción hasta la esfera de la belleza, donde se hace musical y se transfigura. ¿Quién puede explicar esa profunda delicia que siente el artista en acariciar con el ritmo y la rima las más sinceras desesperaciones del hombre? Alivia sus dolores expresándolos con versos esmerados, como llorándolos lentamente. El pesar, el duelo, en lugar de quedar profanados por la elaboración artística, salen de ella consagrados.

Intentando definir esta especie de desdoblamiento del poeta, en que el artista observa al hombre, pienso en el estado en que me hallaba componiendo el pequeño poema *Le vase brisé,* uno de cuyos primeros versos trabajé con un complaciente rigor. No lo improvisé; la hoja en que lo escribí está cubierta enteramente de tachaduras; y, sin embargo, no hay ningún poema que me haya sido sugerido por un sentimiento más triste, la sinceridad misma de mi tristeza me obligaba a correcciones repetidas para alcanzar su expresión exacta; la dificultad de hallar la palabra absolutamente justa me hacía sentir los mínimos matices que distinguen a los términos, y, por consiguiente, los caracteres íntimos de la angustia que padecía. El arte que le hacía más sensible me consolaba al mismo tiempo, como para recompensarme de mi respeto por él *(Testament poétique).*

5. Van Gogh: *La expresión por medio del color*

En lugar de intentar reproducir exactamente lo que tengo ante los ojos, yo me sirvo del color más arbitrariamente para expresarme con más fuerza. En fin, dejemos

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

esto en paz en cuanto teoría, pero voy a darte un ejemplo de lo que quiero decirte. Quisiera hacer el retrato de un amigo artista que es un gran soñador, que trabaja como canta el ruiseñor, porque tal es su natural. Este hombre será rubio. Quisiera poner en el cuadro mi apreciación, el amor que siento por él. Lo pintaré, pues, tal cual, tan fielmente como pueda para comenzar. Pero el cuadro no terminará ahí. Para acabarlo voy a ser un colorista arbitrario; yo me pongo a exagerar lo rubio de la cabellera, llego a los tonos anaranjados, a los cromos, al limón pálido. Detrás de la cabeza, en lugar de pintar el muro trivial del mezquino apartamento, pinto el infinito, hago un fondo simple del azul más rico, el más intenso que yo pueda confeccionar, y, mediante esa simple combinación, la cabeza rubia, aclarada por contraste con ese fondo azul rico, obtiene un efecto misterioso como la estrella en el azul profundo. De un modo parecido, en el retrato del campesino he procedido de la misma manera; sin embargo, sin querer en ese caso evocar el brillo misterioso de una estrella pálida en el infinito, sino suponiendo el hombre terrible que tenía que hacer en medio del horno de la siega, en pleno mediodía. De ahí esos naranjas fulgurantes como hierro incandescente, de ahí esos tonos de oro viejo luminoso en las tinieblas... ¡Ah, querido hermano!... Y las buenas gentes no verán en esta exageración sino una caricatura...

En un cuadro, yo quisiera decir algo consolador como la música. Yo quisiera pintar hombres o mujeres con ese no sé qué de eterno, cuyo símbolo antiguamente era el nimbo, y que nosotros buscamos por la irradiación y la vibración de nuestras coloraciones... El estudio del color. Yo he tenido siempre la esperanza de hallar algo ahí. Expresar el amor de dos enamorados por la conjugación de dos complementarios, su mezcla y sus oposiciones, las vibraciones misteriosas de tonos aproximados. Expresar el pensamiento de una frente con la radiación de un tono claro sobre un fondo sombrío. Expresar la esperanza por alguna estrella, el ardor de un ser por la irradiación de un sol poniente. Esto no es una pintura ilusionista, pero, ¿no es una cosa realmente existente? (*Cartas a Teo,* agosto-septiembre 1888).

6. R. M. Rilke: *Una especie de extravío personal inserto en la obra*

Si, las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado el peligro, de quien ha ido hasta el cabo de una experiencia, hasta el extremo que ningún ser humano puede rebasar. Cuanto más adelante se va, más propia, más personal y más única se hace una vivencia, y la obra de arte es, finalmente, la expresión necesaria, irreprimible y definitiva de esta unicidad... Ahí reside la ayuda prodigiosa que ella aporta a la vida de aquel que siente la necesidad de producirla; que ella es lo que le resume enteramente: los granos del rosario en que se expresa su plegaria siempre repetida, su prueba íntima, la prueba siempre renovada de su propia unidad y veracidad, que, por otra parte, no aporta exteriormente más que la huella anónima de una necesidad, de una realidad, de una presencia.

Esto nos indica de modo cierto que debemos entregarnos a las pruebas más extremas, pero también, creo yo, sin hablar palabra de ellas antes de sumergirnos en nuestra obra, no menoscabarlas comunicándolas; porque lo único, lo que ningún otro comprendería ni tendría el derecho de comprender, esta especie de extravío que nos es propio, debe insertarse en nuestro trabajo para hacerse válido y revelar su ley como un diseño original que únicamente la transparencia del arte hace visible... (*Carta a Clara Rilke,* 24 junio 1907).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

7. R. M. RILKE: *Expresar las cosas que nos rodean*

Intenta decir, como si fueras el primer hombre, lo que ves, lo que vives, amas y pierdes. No escribas poemas de amor. Evita, ante todo, esos temas demasiado corrientes, son los más difíciles. Allí donde se presentan en gran número tradiciones seguras, a veces brillantes, el poeta no puede realizar obra personal sino en plena madurez de su fuerza...

Utiliza para expresarte las cosas que te rodean, las imágenes de tus sueños, los objetos de tus recuerdos. Si tu vida cotidiana te parece pobre, no la acuses. Acúsate de no ser suficientemente poeta para traer a ti tales riquezas...

El creador debe ser todo un universo para sí mismo, hallarlo todo en sí mismo y en esa parte de la naturaleza a la cual se ha unido *(Cartas a un joven poeta)*.

8. Pierre REVERDY: *La poesía no está en la emoción*

El poeta no se ocupa y no debe ocuparse de la emoción que podrá provocar su obra. No debe ni puede conocer o reconocer en su obra más que la emoción que le ha dado el impulso necesario para su creación. Pero cuanto más se aleje esta obra de aquella emoción, tanto más irreconocible será su transformación y tanto más habrá ella alcanzado el plano en que por definición estaba destinada a abrirse y a vivir; ese plano de emoción liberada en que se transfigura, se ilumina y se depura la opaca y pesada realidad...

La poesía no está en la emoción que nos ahoga en una circunstancia determinada, porque ella no es una pasión. Es más bien lo contrario de una pasión. Es un acto. La poesía no es padecer, sino hacer. Ella puede estar en la expresión particular suscitada por una pasión una vez fijada en la obra que se llama poema y solamente en la emoción que esta obra, a su vez, provoca. Fuera de la obra poética cumplida, la poesía no existe en ninguna parte. Ella es un hecho nuevo, ciertamente ligado a las circunstancias que pueden emocionar al poeta en la naturaleza; pero solamente formado por los medios de que dispone el poeta, este hecho cargado de poesía vendrá a tener el lugar que le toca en la realidad. Lo que la naturaleza imita no es el arte, sino la poesía, porque la poesía nos ha enseñado a ver en la naturaleza lo que ella ha puesto.

No se trata de expresar o trasmitir, como dice Valéry, un *estado poético;* se trata de provocarlo. El poeta es aquel que sabe, que debe saber y poder, mediante el poema, provocar ese estado. Él conoce ese estado, pero la experiencia que tiene de él no coincide con el estado en que se halla cuando escribe. Cuando está en *estado poético,* él es paciente; cuando trabaja para provocar ese estado mediante el poema, domina o trata de dominar; ésa es quizá toda la diferencia que existe entre las naturalezas poéticas y los poetas. Las unas sienten más de lo que ellas pueden expresar, los otros expresan o quisieran expresar más de lo que ellos pueden sentir *(En vrac)*.

9. Federico GARCÍA LORCA: *La poesía es como una cacería nocturna*

El poeta que va a hacer un poema (lo sé por experiencia propia) tiene la sensación vaga de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo. Un miedo inexplicable rumorea en el corazón. Para serenarse, siempre es conveniente beber un vaso de agua

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

fresca y hacer con la pluma negros rasgos sin sentido. Digo negros porque... ahora voy a hacerles una revelación íntima...: yo no uso tinta de colores. Va el poeta a una cacería. Delicados aires enfrían el cristal de sus ojos. La luna, redonda como una cuerna de blando metal, suena en el silencio de las ramas últimas. Ciervos blancos aparecen en los claros de los troncos. La noche entera se recoge bajo una pantalla de rumor. Aguas profundas y quietas cabrillean entre los juncos... Hay que salir. Y éste es el momento peligroso para el poeta. El poeta debe llevar un plano de los sitios que va a recorrer y debe estar sereno frente a las mil bellezas y las mil fealdades disfrazadas de belleza que han de pasar ante sus ojos. Debe tapar sus oídos, como Ulises frente a las sirenas, y debe lanzar sus flechas sobre las metáforas vivas, y no figuradas o falsas, que le van acompañando. Momento peligroso si el poeta se entrega, porque, como lo haga, no podrá nunca levantar su obra. El poeta debe ir a su cacería limpio y sereno, hasta disfrazado. Se mantendrá firme contra los espejismos y acechará cautelosamente las carnes palpitantes y reales que armonicen con el plano del poema que lleva entrevisto. Hay a veces que dar grandes gritos en la soledad poética para ahuyentar los malos espíritus fáciles que quieren llevarnos a los halagos populares sin sentido estético y sin orden ni belleza.

Dice el gran poeta francés Paul Valéry que el estado de inspiración no es el estado conveniente para escribir un poema. Como creo en la inspiración que Dios envía, creo que Valéry va bien encaminado. El estado de inspiración es un estado de recogimiento, pero no de dinamismo creador. Hay que reposar la visión del concepto para que se clarifique. No creo que ningún gran artista trabaje en estado de fiebre. Aun los místicos trabajan cuando ya la inefable paloma del Espíritu Santo abandona sus celdas y se va perdiendo por las nubes. Se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero. El poema es la narración del viaje. La inspiración da la imagen, pero no el vestido. Y para vestirla hay que observar ecuánimemente y sin apasionamiento peligroso la calidad y sonoridad de la palabra *(La imagen poética en Góngora)*.

10. T. S. Eliot: *Una manera de escapar a la emoción*

Mi comparación está tomada de la catálisis. Cuando los dos gases citados antes (oxígeno y anhídrido sulfuroso) se mezclan en presencia de un filamento de platino, forman el ácido sulfúrico. Esta combinación no se produce sino cuando el platino está presente; sin embargo, el ácido que acaba de formarse no contiene rastro alguno de platino y el platino mismo no sufre aparente modificación alguna; permanece inerte, neutro y sin cambio. El espíritu del poeta es esa lámina de platino. Él puede, parcialmente o exclusivamente, operar sobre la experiencia humana del poeta; pero cuanto más perfecto es el artista, más completamente se separarán en él el hombre que sufre y el espíritu que crea y más perfectamente el espíritu absorberá y transmutará las pasiones que componen sus materiales.

Habréis notado que, en la experiencia, los elementos que se ponen en presencia del catalizador que va a transformarlos son de dos clases: las emociones y los sentimientos. El efecto de una obra de arte sobre la persona que goza de ella es una experiencia de una especie diferente de cualquier otra experiencia que no sea artística. Puede estar formada por una emoción o por una combinación de varias; y diversos sentimientos que para el escritor son inherentes a palabras, expresiones e imágenes particulares, pueden añadirse para componer el resultado final. También puede ocurrir

que se haga alta poesía sin utilizar directamente emoción alguna y que ella se componga únicamente de sentimientos.

El espíritu del poeta es en realidad un receptáculo para captar y almacenar sentimientos, expresiones e imágenes innumerables, que quedan allí hasta que estén reunidas todas las partículas que puedan unirse para formar un nuevo compuesto.

Si se comparan varios pasajes representativos de la más alta poesía, se observa cuán grande es la variedad de tipos de combinación y cuánto se equivoca todo criterio «semi-ético de sublimidad». Porque lo que cuenta no es la «grandeza», la intensidad de esas emociones, es decir, los componentes, sino la intensidad del proceso artístico, la presión, por decirlo así, bajo la cual se opera la fusión. El episodio de Paolo y Francesca emplea una determinada emoción, pero la intensidad de la poesía es algo totalmente diferente de una cualquiera intensidad que pudo tener la supuesta experiencia según la impresión dada por el poema...

El punto de vista que yo me empeño en atacar está quizá ligado a la teoría metafísica de la unidad sustancial del alma; porque lo que yo quiero decir es que el poeta tiene no una «personalidad» a expresar, sino un *medium* particular, que sólo es un *medium* y no una personalidad, en el cual impresiones y experiencias se combinan de un modo peculiar e inesperado. Impresiones y experiencias que son importantes para el hombre, pueden no hallar lugar en su poesía, y las que son importantes en su poesía, pueden jugar un papel insignificante en el hombre, en la personalidad...

No es en sus personales emociones, en las emociones provocadas por los sucesos particulares de su vida, donde el poeta resulta, en cierto modo, notable e interesante. Sus emociones particulares pueden ser simples, o groseras, o triviales. La emoción en su poesía será una cosa muy compleja, pero no con la complejidad de las emociones de la gente que en su vida tiene emociones muy complejas y extraordinarias. De hecho, un error de excentricidad en poesía es la búsqueda de emociones nuevas a expresar; y, buscando así la novedad allí donde no se debe, se cae en la perversidad. La tarea del poeta no es encontrar nuevas emociones, sino servirse de las ordinarias y, elaborándolas en la poesía, expresar sentimientos que no se hallan absolutamente en las emociones reales. Y emociones que nunca ha experimentado le servirán tan bien como las que le son particulares. Por consiguiente, debemos pensar que «una emoción recordada en el sosiego»[42] es una fórmula inexacta. Porque no se trata de emoción, ni de recogimiento, ni tampoco, si no se distorsiona su sentido, de sosiego. Se trata de la concentración y de una cosa resultante de la concentración, de un gran número de experiencias que no parecerían ser experiencias de una persona activa y práctica; es una concentración que no se hace consciente ni deliberadamente. Esas experiencias no son «reasumidas», y se unen, finalmente, en una atmósfera que sólo es «sosegada» en cuanto que es docilidad pasiva ante ese acontecimiento. Claro que ahí no está toda la historia. En la composición de un poema hay una gran parte de actos conscientes y deliberados. De hecho, el mal poeta es ordinariamente inconsciente allí donde debiera ser consciente, y es consciente allí donde debiera ser inconsciente. Ambos errores tienden a hacerlo «personal». La poesía no consiste en soltar las riendas de la emoción, sino en un modo de escapar a la emoción, no es la expresión de la personalidad, sino un modo de escapar a la personalidad. Pero, claro está, sólo los que tienen personalidad y emociones saben lo que significa escapar de ellas *(Tradition and individual Talent,* en *Essays,* 1951).

[42] «Emotion recollected in tranquillity» es célebre fórmula de Wordsworth (cf. p. 469).

11. Braque: *Amo la regla que corrige la emoción*

No se puede estar siempre con el sombrero en la mano; por eso se inventó la percha. Yo he encontrado la pintura para colgar de un gancho mis ideas. Eso permite irlas cambiando y evitar la idea fija...

La nobleza nace de una emoción contenida.

La emoción no debería traducirse en un temblor agitado; tampoco puede añadirse ni imitarse. Es la semilla, la obra es la flor.

Amo la regla que corrige la emoción *(Le jour et la nuit)*.

12. Picasso: *Descargarse de sentimientos*

El pintor pasa por estados de plenitud y de evacuación. Aquí está el secreto del arte. Voy a pasear por el bosque de Fontainebleau. Cojo una indigestión de «verde». Debo liberarme de esta sensación en un cuadro. El verde lo domina. El pintor pinta para descargarse de sentimientos y visiones. Hay gente que se agarra a la pintura para cubrir su desnudez. Cogen lo que pueden y donde pueden. Al final no creo que cojan nada del todo. Simplemente se han cortado un traje a medida de su propia ignorancia. Lo hacen todo a su imagen, desde Dios a una pintura... (Goldwater-Treves, *El arte visto por los artistas)*.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Capítulo IX

Estructura de la obra de arte

1. LA OBRA DE ARTE COMO SÍNTESIS

La obra de arte presenta una forma sólida, resistente al análisis. Es, como acabamos de ver, una síntesis de forma y significación; pero es también síntesis de muchos elementos que hasta hoy se han distinguido como factores *formales* y elementos de *contenido,* o también como forma y fondo.

El *asunto* o tema de la obra, que ha significado algo en la génesis de la obra artística, queda siempre fuera de ella. La obra *contiene* algo evidentemente; pero ese contenido está tan identificado con la forma, que puede decirse que es forma; ésta toma su densidad, su sustancia y su unidad de significación de ese contenido que ella irradia. La forma no alcanza la densidad del arte más que cuando la carga interior llega a su plenitud; por su parte, el contenido que en ella se involucra no se hace comunicable, y en realidad ni siquiera queda constituido sino en el instante en que toma forma y en que esa forma está cumplida. La obra de arte realiza esa unión homogénea de contenido y forma, lo mismo que bajo altas temperaturas se instauran cuerpos nuevos que no son ya el simple total reversible de los elementos que en ella entraron[1].

La obra de arte es un cosmos radiante. He ahí, por ejemplo, el *Moisés* de Miguel Ángel, hoy en San Pietro *in Vincoli* (fig. 6); veo un hombre de musculatura hercúlea, sentado, en actitud de extrema tensión, con una expresión de cólera mal reprimida... Es el caudillo israelita, que baja del Sinaí portando las tablas de la Ley... Imágenes asociadas se van agolpando en mi mente, suscitando ideas, provocando sentimientos. Si quiero ordenar este oleaje de impresiones y de sentimientos, debo establecer dos planos. Un plano de percepciones inmediatas, que veo estrechamente ligadas al material de la obra. Un segundo plano, en el que, a diversos niveles, sitúo todos los valores que puedo

[1] M. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleur* (París 1968) p. 438.



Fig. 6

MIGUEL ÁNGEL: *Moisés* (Roma, S. Pietro in Vincoli)

«La obra de arte es un cosmos radiante...».

llamar trascendentes por estar sólo mediatamente ligados al material. En el primero puedo distinguir dos momentos. Veo primeramente un simple objeto físico; aquí es un trozo de *mármol* de Carrara, lo mismo que, al contemplar la *Cena de Emaús,* de Rembrandt, veo un *lienzo* pintado. Aun en las artes en que lo sensible parece de naturaleza más etérea e inasible, como la música, una obra no es concebible sin esa realidad material que constituyen los instrumentos en vibración y el espacio estremecido en que percibo los sonidos. En un segundo momento de esta existencia física descubro en los materiales unas calidades sensoriales determinadas y específicas. La escultura de Miguel Ángel no la percibo

sino gracias a la luz y a las sombras, diversamente graduadas, que definen para mis ojos las formas del material y me lo hacen aprehensible a la mirada; en la *Cena de Emaús* veo en el lienzo trazadas líneas difusas, manchas cromáticas, tonalidades luminosas, sombras más o menos profundas...; la *Sinfonía polaca* llega a mis oídos como un haz complejo de sonidos, en el que percibo una diversidad de altura tonal, de timbres, de intensidades, de ritmos y medidas.

Igualmente, el segundo plano se me presenta estratificado en diversas capas. Más allá de la pura sensación de colores, de luces, de tonos, de sonidos, capto un mundo de relaciones entre los colores, entre los tonos, entre las intensidades lumínicas, entre los sonidos, y un mundo de referencias, de significaciones y simbolismos, de sugerencias a algo que está más allá de los simples datos sensibles. En este mármol veo a un hombre airado, reconozco a Moisés, lo veo en uno de sus momentos críticos como caudillo de Israel. Una nube de imágenes acude a mí al contemplar esta figura. Detrás de ese hombre adivino la ingente y pelada corcova del Sinaí; allá en la llanura vislumbro la orgía tumultuosa de los hebreos en torno al becerro de oro. Recuerdo sus años largos de peregrinación por el desierto; reconstruyo la historia del pueblo judío, sus alianzas con Yahvé; pienso en las relaciones personales entre Dios y la humanidad, en la infidelidad y flaqueza inconstante de los hombres, en los castigos divinos, en sus planes de misericordia; quizá me detengo a considerar la soledad de este héroe y la grandeza de su destino.

Estos dos planos fundamentales aparecen en los análisis fenomenológicos de casi todos los estetas que han observado la estructura de la obra artística: primer plano *(Vordergrund)* y segundo plano *(Hintergrund)*. Lo que tengo delante como *cosa* y como *obra*. Esta es una de las divisiones preferidas por Heidegger. Desde su punto de vista siempre ontológico, Heidegger ha llamado al primer plano tierra *(Erde), y* al segundo, mundo *(Welt)*. Recordemos que, para él, el arte es «la instalación de la verdad», y la verdad es un desvelamiento. La verdad no se instaura en un ente-a-producir sino abriendo un combate en el seno de ese mismo ente. La obra de arte no es la desaparición de la tierra por instauración de un orden o de un *mundo* (en el sentido en que se suele decir que el cosmos sustituye al caos), sino que, paradójicamente, en la obra de arte la tierra es aquello cuya única apertura posible consiste en la apertura de su obliteración, de su rebeldía al desvelamiento. En la obra de arte se manifiesta la tierra; es decir, muestra unos materiales que se integran en la claridad de la forma, pero que al mismo tiempo mantienen su naturaleza terca e incoercible[2]. Una obra artística es, pues, erección de un mundo; pero esta erección hay que concebirla como combate entre el factor *tierra* (esa

[2] Esta dialéctica es esencial a la concepción metafísica que tiene Heidegger de la verdad y corresponde a la dialéctica del ser y el ente. En toda verdad se nos aparece una zona de claridad y a su vez se nos oculta y deniega otra. Puesto que el *Dasein*, en cuanto trascendencia finita, no es capaz de asir la verdad total del ser, hay que reservar un puesto para lo impenetrable para lo que se cierra en sí mismo. El mundo es la perspectiva de la iluminación; pero, a su vez, todo mundo lleva inherente consigo la penumbra de la tierra como zona inclarificable (cf. P. CEREZO GALÁN, o.c.; cf. *supra* pp. 365ss).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

materia en cuanto cerrada en sí misma, en cuanto rebelde a la apertura) y el factor *mundo* (el orden, el sentido impuesto o abierto en esa masa cerrada). Lo que en la obra tiene apariencia «cosal» es el lado «terrestre» de la obra. Durero escribió que «el arte está en la naturaleza, pero hay que arrancárselo». Y Heidegger hace de esta frase una interpretación que asombraría al mismo Durero. Arrancar es aquí lo esencial, arrancar es hacer salir, sacar a la luz el desgarrón. El desgarrón *(Riss)* es lo esencial en la obra de arte. La dimensión *humana* del combate con la materia, al que se han referido muchos artistas (y al que en seguida aludiremos), desaparece en este *combate* de Heidegger, donde todo es metafísico y es el ser el protagonista de la batalla.

Nosotros no vamos a dar a estos conceptos el alcance metafísico de Heidegger; los tomamos en su dimensión psicológica. Vamos a limitarnos a anotar lo que el análisis fenomenológico nos revela en esos dos planos; lo «terrestre» de la obra, eso por lo que la *Victoria de Samotracia,* el *Lago de los cisnes* y las *Hilanderas* son «cosas», y lo «cósmico» de la obra, eso por lo que trascienden más allá de lo material y sensible.

Debemos a la escuela fenomenológica los más valiosos esfuerzos para aclarar el misterio de la estructura de la obra artística. En su ensayo sobre *la obra de arte literario,* Roman Ingarden distingue cuatro capas o niveles: el factor material, el significado verbal, el objeto representado en cuanto representado y sus desarrollos imaginarios. Nicolaï Hartmann distingue dos planos: el *Vordergrund,* constituido por los factores que percibe realmente el sentido, y el *Hintergrund,* el plano de las percepciones imaginarias, cuya estratificación es diversa en las diversas artes. En la estatua ecuestre del *Colleone* (fig. 7) veo una *figura real* inmóvil y una *aparición móvil*. Veo lo estático y lo dinámico, y uno no destruye lo otro, sino que lo hace más visible. El movimiento, la vida, la acción completa, son algo *irreal* en el *Colleone*. Pero los veo sin confundir las fronteras entre lo que es *real* y «está ahí» y lo que es *irreal* y «se me aparece». El *Vordergrund* (real) y el *Hintergrund* (irreal) están en estrecha vinculación, sin que uno se disuelva en el otro. El *Hintergrund* aparece en el *Vordergrund,* pero sólo para un adecuado contemplador; la obra no existe para la turba de distraídos venecianos que pasan diariamente por la plaza de San Zanipolo; existe sólo para el asombrado espectador en cuya mirada el material e inmóvil *Vordergrund* hace aparecer al irreal y dinámico *Hintergrund*[3].

Étienne Souriau analiza la obra de arte en cuatro planos existenciales: el material, el fenoménico o de los «qualua» sensibles, el real (en el que incluye todo lo que es representación del mundo real) y el trascendente[4]. Mikel Dufrenne sigue de cerca la estratificación en cuatro planos de su maestro Souriau; pero, consecuente con su punto de vista fenomenológico, deja en el umbral de su análisis el *material* de la obra artística para admitir y distinguir los otros tres planos existenciales con los nombres de plano *sensible, representativo* y *expresivo*[5].

---

[3] *Aesthetik* pp. 95-96.
[4] *La correspondance des arts;* pp. 3.ª: *Analyse existentielle de l'oeuvre d'art*.
[5] *Phénoménologie de l'expérience esthétique* t. 1 pp. 377-409.

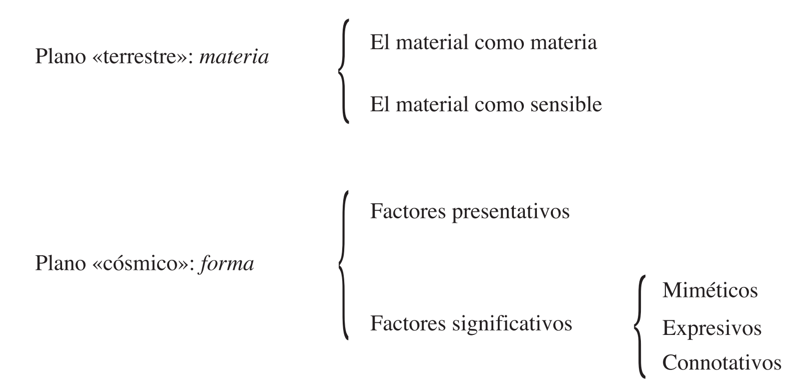


Fig. 7

VERROCCHIO: *Il Colleone* (Venecia, plaza S. Zanipolo)

«En la estatua ecuestre veo una *figura real* inmóvil y una *aparición móvil*. Veo lo estático y lo dinámico, y uno no destruye lo otro, sino que lo hace más visible. El movimiento, la vida, la acción completa, son algo *irreal* en el Colleone, pero los veo, sin confundir las fronteras entre lo que es *real* y está ahí, y lo que es real y se me aparece».

Nuestra manera de ver la estructura de la obra de arte no difiere mucho de la de estos fenomenólogos:



2. EL PLANO MATERIAL DE LA OBRA DE ARTE

No hay obra de arte sin un cuerpo físico: la piedra de una catedral o de una estatua, el lienzo y los pigmentos de un cuadro, el aire en vibración de una sinfonía, el cuerpo vivo del bailarín. Contra la opinión de Croce, creemos que la obra de arte no existe antes de haber tomado forma en la materia. Algunas artes dan a sus obras un cuerpo único y definitivo, otras no lo dan sino múltiple y provisorio. Tal es el cuerpo de la obra musical y del poema literario. «La infortunada música —decía Leonardo— muere apenas nace». Más bien habría que decir que renace sin cesar; que necesita una especie de «palingenesia ceremonial cada vez, como dice Souriau; una suerte de teofanía ejecutiva, de resurrección por metempsicosis, con un cuerpo nuevo cada vez»[6].

a) **El material como materia**

El material en la obra artística es algo físico, no estético. Sin embargo, el artista lo mira con mirada exclusiva de artista; no atiende a su esencia física, sino a su *instrumentalidad*. Esta instrumentalidad se da *primariamente* en el material mismo sobre el que va a surgir la forma; otros medios físicos que emplea para transformar esa materia son instrumentos *secundarios*. Berenson despreció el arte del siglo XX por su atención y respeto al material[7]; con ello no hizo sino demostrar, una vez más, su distanciamiento de la sensibilidad contemporánea. Las investigaciones científicas, la filosofía y hasta la teología (recuérdese a Teillhard de Chardin) han tomado hoy a la materia como objeto de fascinante interés. El arte tenía que ponerse al unísono. Por eso, cuando vemos a artistas como Picasso requerir los utensilios más humildes, como el cartón, la arpillera, un tubo de metal, unos clavos, y a escultores como H. Moore, Lipchitz o Naum Gabo eviscerar el granito, desentrañar las sustancias más viles, devanar materiales plásticos, empezamos a sospechar que en todas esas tentativas se trata de escrutar el misterio encerrado en la materia.

Al margen de esa problemática, existe en el artista y en el esteta una razón imperiosa para suscitar ese interés; el arte es una evidencia *sensible*[8], *y* la labor del artista depende íntimamente de la naturaleza del material[9].

---

[6] O.c., p. 48.

[7] *Estética e historia de las artes visuales* (México) pp. 51ss.

[8] R. BERGER, *Conocimienio de la pintura* p. 48: «Del mismo modo que no se puede hablar una lengua extranjera sin tener en cuenta la pronunciación de las palabras, su articulación, las entonaciones los acentos y en resumen, la sustancia sonora, que hace que una lengua no sea una serie de conceptos descarnados, no se puede apreciar una obra de arte sin tener en cuenta su materia, pues es al tomar conciencia de ella cuando su sentido se convierte no en una idea, sino en una *evidencia sensible*».

[9] La importancia del material en lo *físico* es capital en las artes *plásticas;* es más limitada en la *literatura* y en la *música,* donde el interés recae más bien en las cualidades sensibles.

En cuanto el artista elige una materia surgen necesidades estructurales ligadas a procedimientos operatorios. Y no llegamos a comprender adecuadamente una obra de arte mientras no hayamos conocido esas condiciones de su existencia física. Tales condiciones nacen no sólo del *material* primario de la obra misma, sino de sus instrumentos: cincel, espátula, arpa, etc. A veces hay resistencias, en primer lugar, por parte de las exigencias físicas del trabajo, porque el material no está indefinidamente a merced del artista: la piedra hay que ir a buscarla a la cantera y transportarla; para trabajar la cerámica o el hierro hay que alimentar el horno o la fragua, etc. Hay circunstancias económicas y sociales que hacen irrealizables ciertas obras por razón de su *materialidad* (el templo de la Sagrada Familia, de Barcelona, planeado por Gaudí). Luego, y sobre todo, el artista tropieza con las *leyes naturales*. Las leyes de la estática no sólo exigen del artista un conocimiento adecuado de los pesos y resistencias de los materiales, sino que le marcan límites y hasta imponen una dirección a su fantasía. La torre gótica de la catedral de Beauvais, venida a tierra varias veces, fue en la Edad Media una estentórea advertencia de la física a los poetas de la piedra. Si hoy el hormigón, las estructuras metálicas y los materiales plásticos han ampliado largamente las fronteras de la arquitectura, sería un error creer que los nuevos materiales y las nuevas técnicas no tienen también severísimas leyes.

Entre el artista y sus utensilios se establece un duelo, un dramático diálogo; una confrontación entre el espíritu y la materia, que se desenvuelve en dos sentidos aparentemente contrarios: de una parte, el «amor a la materia», actitud amorosa del artista que ha «elegido» y destinado una corporeidad determinada a los sueños de su fantasía; por otra una especie de lucha a muerte entre el artista y la materia. Según Heidegger, se trata de una lucha a un nivel más profundo de lo que parece: el combate entre la tierra como materia inerte y cerrada y ese mundo que va a nacer, esa revelación en el ente que sólo puede constituirse por el desgarrón de la verdad, del desvelamiento del ser.

Pero al llegar aquí caemos en la cuenta de que ya estamos considerando lo *sensible* del material. La materia ya no es pura y oscura materia. Hay en ella un comienzo de luz, el preludio de un canto. Es el campo donde se muestra «el juego puro de sensaciones» al que Kant daba ya justamente categoría estética, como se la dieron también mucho antes Platón[10] y Plotino[11]; porque ejercen su fascinación mostrándose como anticipos del «esplendor de la forma», como esos timbres con que los músicos afinan sus instrumentos segundos antes de iniciarse el concierto, y que en la atmósfera expectante de la sala dejan la carga emotiva y sugerente de sus infinitas posibilidades[12].

---

[10] *Fil.* 51c-d.

[11] *En.* I 6,1.

[12] Claudel se pregunta si la belleza debe definirse siempre por la *consonantia diversorum* de Santo Tomás: «N'y a-t-il pas une beauté simple qui s'adresse directement aux sens et au coeur, comme la lumière, comme une couleur, comme un parfum? un plaisir de l'âme?» (*Journal* II p. 308).

b) **El material como sensible**

En el artista existe siempre el amor a su materia. Hay ya un comienzo de asombrado deleite en los ojos del escultor que contempla el peñasco o el ciprés, y en los ojos del pintor que disuelve el bermellón y el azul prúsico sobre la abigarrada paleta. El bailarín, ¿no experimenta una suerte de gozo deportivo en la sensación cenestésica de su vigor muscular? Y el cantante, ¿no paladea el placer de la corporeidad de su voz? «La sensibilidad a un medio como medio es el corazón mismo de toda creación artística y percepción estética»[13]. Lipps mostró un agudo conocimiento del quehacer artístico al anotar cómo el artista mismo se proyecta sentimentalmente en determinados materiales: en la estructura finamente granulada y transparente del mármol, en la lechosa cristalinidad de la porcelana, en el frágil, delicado y flexible tejido de la *terracota*. Hay en el artista una especie de comunión con su materia, a la que ya desde los momentos iniciales y oscuros de su inspiración está predestinado; de ahí su preferencia por un material que reaparece insistentemente en sus creaciones. El acuarelista, independiente y anteriormente a la fruición de su obra consumada, está ya preso en las transparencias de sus tintas líquidas. Miguel Ángel, palpando los bloques seleccionados en la cantera, el niño Mozart acariciando las teclas de su clave, Rodin amasando la arcilla en su estudio, Pablo Casals abrazado a su *cello,* son imágenes que simbolizan para nosotros ese amor predestinado entre un espíritu y una materia. «Mi corazón late más aprisa —escribe Delacroix en su *Diario*— cuando me encuentro en presencia de los grandes muros (de Saint-Sulpice) que debo pintar»[14].

Esta comunión del artista con su materia no sólo hay que ponerla en lo específico de los materiales que distinguen a las diversas artes, sino, dentro de cada una de ellas, en sus diferentes calidades. Porque Praxíteles gustaba de las formas flexibles y los contornos fugitivos, eligió el mármol de Paros, cuya dulce transparencia se prestaba para las más furtivas ternuras del modelado. Podría insinuarse una interpretación análoga con artistas de nuestro tiempo. El vasco Chillida abandona un día otros caminos para dedicarse exclusivamente al hierro tratado al fuego, a golpes de martillo (fig. 8). «¡El hierro es tan noble, tan espiritual!» Si comparamos los objetos líricos de este vasco recoleto con los mórbidos volúmenes de Hans Arp antes de analizar la obra como tal, sentiremos que estamos ante otra sensibilidad. El purismo de Arp (fig. 9) no encierra la búsqueda del armazón interior de los seres naturales, sino que está vinculado con la musculatura y la epidermis de lo orgánico, intentando dar a la piedra, al aluminio y al bronce las redondeces tiernas y radiantes de una carne idealizada, cifra suprema, en su rotunda abstracción, de la más refinada sensualidad. El vasco Chillida y el alsaciano Arp: dos mundos y dos espíritus ya manifiestos en dos técnicas.

---

[13] J. Dewey, o.c., p. 178.
[14] *Journal,* 30 de junio de 1854.



Fig. 8

CHILLIDA: *Temblor de hierro*

«El hierro es tan noble, tan ascético, tan espiritual...».

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

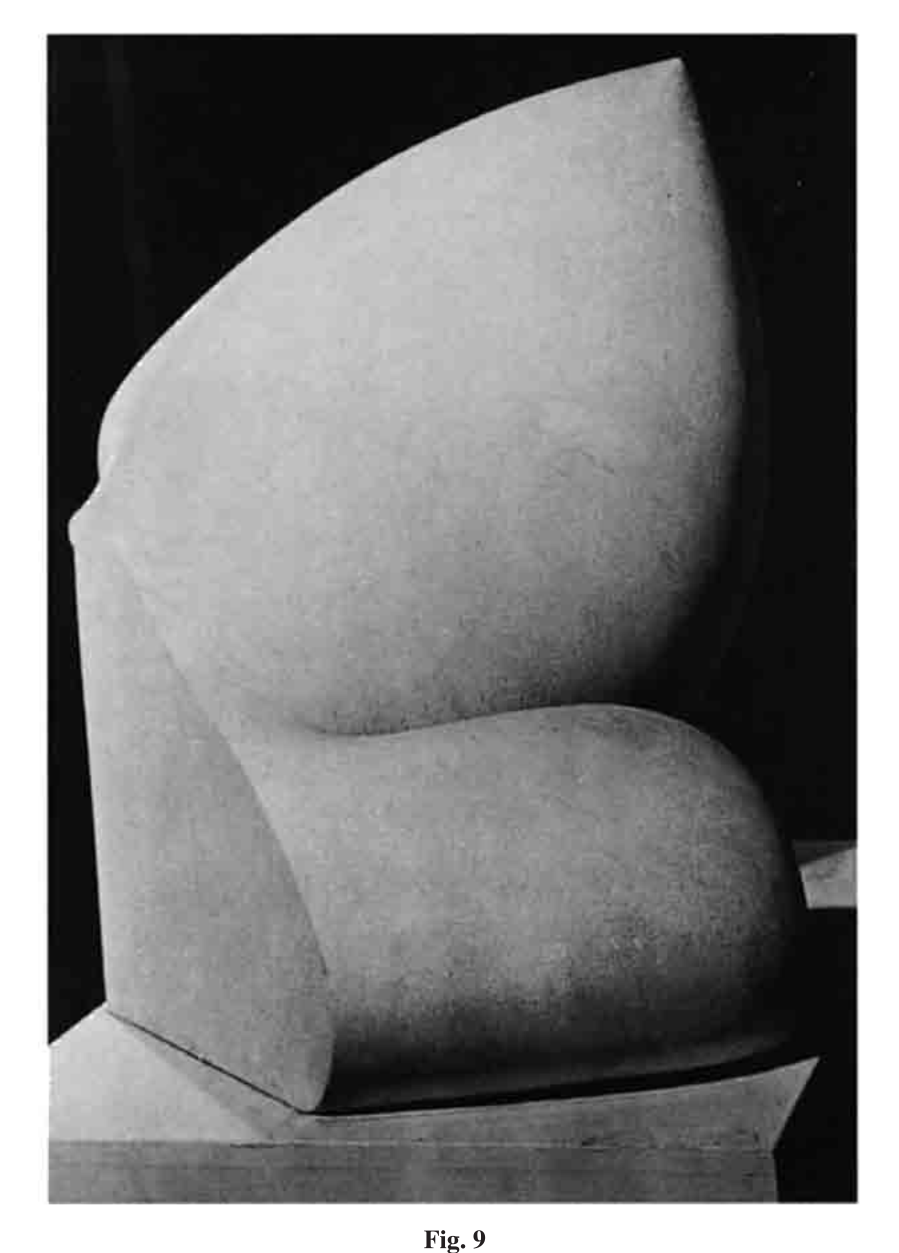


Fig. 9

HANS ARP: *Concha-cristal*

«El purismo de Arp, vinculado a la musculatura y a la epidermis de lo orgánico, intenta dar a la piedra, al aluminio y al bronce las redondeces tiernas y radiantes de una carne idealizada, cifra suprema, en su rotunda abstracción, de la más refinada sensualidad».

Y, junto con el amor al material, el combate: la lucha con un material que no se rinde sin condiciones. Habituados a contemplar obras de una técnica impecable, corremos el peligro de no ver el drama oculto bajo esas apariencias de quietud y señorío. A cada golpe del cincel, de la espátula o de la pluma, el material opone resistencias y amenazas; pero esta insurrección es tomada por el artista no como pasividad, sino como un impulso con que él debe contar positivamente[15]. La resistencia del material es, a veces, la razón misma del enamoramiento del artista. Los clásicos, conscientes de que no es meritoria la victoria sobre los débiles, se complacían en luchar con materiales difíciles[16]. «Hacer la materia rebelde para vencerla con paciencia» era el ideal de Delacroix[17].

El problema de la materia y el de la forma no son dos problemas aislados. Uno está condicionado por el otro. Exigir del mármol la maleabilidad de la arcilla es abocar la escultura al fracaso, sometiendo la intuición a un virtuosismo técnico con una falta de sinceridad que arruinaría la obra. Es sabido que Miguel Ángel observaba el bloque elegido, y de esa observación surgía ya imaginariamente el modelo; y ese modelo era la obra misma[18].

El problema de la conveniencia entre el material y la forma se plantea de modo especialmente agudo cuando se pasa de una técnica a otra, es decir, cuando el artista se inspira en motivos elaborados en una técnica distinta de la que él va a utilizar. Tal es el caso del ceramista que se inspira en formas del tejido o del escultor que debe tallar en madera un modelo en barro, o del pintor de caballete que traslada su imaginación a la pintura mural o a la vidriera. Todo lo que ha sido pensado en una materia, si ha de pasar a otra, debe ser refundido en la imaginación del artista.

Añadamos que la obra suele conservar un valor más poético cuando más evidente lleva el pulso del hombre. Esto es lo que otorga ese prestigio especial a los llamados materiales «naturales» frente a los obtenidos «mecánicamente». Quizá lo que nos encanta es poder notar un reflejo más de la mano humana, y en él un testimonio de la dificultad vencida por el espíritu. Porque le habían encargado una *Madonna,* Miguel Ángel ordenaba a sus ayudantes el pulimento que había de conferir al mármol ese lustre, esa lisura y ese esplendor que era un símbolo del misterio representado *(Madonna de Brujas)* (fig. 10). Pero, porque era escultor, consideraba terminada su aventura creadora en cuanto su cincel había definido formas y volúmenes en sus planos y perfiles definitivos *(Madonna Pitti)* (fig. 11). A partir de cierta edad, según Vasari, el Buonarroti dejaba sus obras «inacabadas», es decir, se complacía en dejar testimonio de ese combate en las huellas de su afilado

---

[15] R. Berger, o.c., p. 43: «Lo mismo que el artista, también la materia tiene impulsos, afinidades temperamento».

[16] P. Valéry, *Au sujet d'Adonis,* en *Variété* p. 68.

[17] *Journal,* 20 de junio de 1824.

[18] Alain, *Système des beaux-arts* p. 237.



Fig. 10

MIGUEL ÁNGEL: *Madonna de Brujas*. Detalle

«Porque le habían encargado una *Madonna,* Miguel Ángel podría ordenar a sus ayudantes el pulimento que había de conferir al mármol ese lustre, esa lisura y ese esplendor que es símbolo del misterio representado».



Fig. 11

MIGUEL ÁNGEL: *Madonna Pitti*. Detalle (Mus. Naz. del Bargello)

«Pero, porque ante todo era escultor, Miguel Ángel consideraba terminada su aventura creadora en cuanto su cincel había definido formas y volúmenes en su planos y perfiles definitivos».

escoplo[19]. Rembrandt, en la segunda parte de su vida (como Velázquez por esos mismos años), se deleita en la exhibición de su materia pictórica. Sus ricos pigmentos fascinan la mirada como remolinos vertiginosos y fuegos crepitantes. En la *Cena de Emaús* (fig. 12), las pinceladas, líquidas, ágiles y vehementes, dan al rostro de Jesús ese semblante espiritual, casi fantasmal, que se aviene tan bien con la fugacidad de la aparición.

3. EL PLANO CÓSMICO Y FORMAL DE LA OBRA DE ARTE

Deliberadamente debemos evitar que se piense en una división u oposición *forma-contenido*. El *contenido* de la obra es la *forma* en *cuanto referida a un determinado tema* sentido por el artista. La forma es ese conjunto unificado de relaciones de los elementos sensibles que percibimos en los materiales con todas sus virtualidades. Una persona estéticamente insensible puede observar todas las cualidades sensibles y físicas de los materiales empleados sin percibir sus relaciones como elementos estéticos... Percibir la *forma* de una obra es captar su unidad, es verla integrada por todos sus elementos, por todos los valores encarnados en cada una de sus partes, por todos sus factores estructurales y referenciales, inmanentes y transitivos.

a) **Factores presentativos**

El material no está ahí sólo como *material* (como el cuero para el zapatero), sino como soporte de lo *sensible*. El material artístico está para «aparecer», para constituir un objeto de contemplación, no precisamente de uso.

En toda obra de arte hay, pues, un plano o estatuto existencial, que es el «fenoménico», el de la «apariencia» sensible condición existencial necesaria y capital para la obra artística. Según sean enumeradas y definidas las «cualidades sensibles» específicamente distintas, quedarán también, de una manera u otra, determinados los distintos sistemas y clasificaciones de las bellas artes.

Esta cuestión, que hoy nos parece secundaria, tuvo mucha importancia en otros tiempos. A los «sistemas» de los estetas idealistas, de evidente arbitrariedad, sucedieron clasificaciones más positivistas, fundadas en la elección de determinados principios de base; los más frecuentes eran el de los *medios de expresión,* el de los *sentidos solicitados* y el del *grado de complejidad*. Entre las clasificaciones relativamente recientes montadas sobre el principio

[19] El mismo Vasari, que nos comunica el hecho (en la *Vita* de Lucca della Robbia), nos da la explicación cuando añade que «la troppa diligenza alcuna fiatatoglia la forza e il sapere a coloro che non sanno levare le mani dall'opera che fanno». Como decía también Condivi, «lo sbozzo non impedisce la perfezione» (cit. por L. J. GUERRERO, *Estética operativa* II p. 134).



Fig. 12

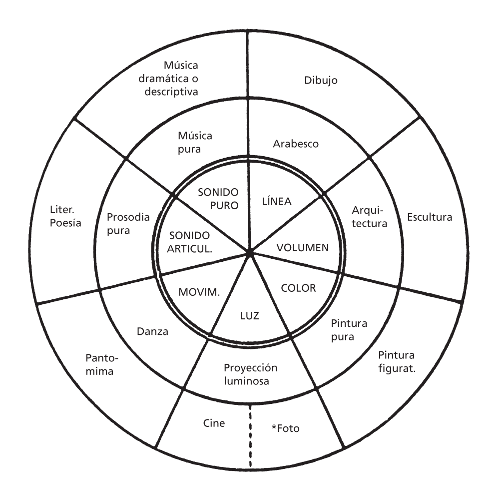
REMBRANT: *La Cena de Emaús*. Pormenor

«Con sus labios ennegrecidos, en los que el suplicio ha dejado sus huellas; sus grandes ojos morenos, dulces, dilatados y levantados al cielo, con su nimbo frío y esa especie de fosforescencia en su torno, que lo coloca en una gloria indecisa, y ese *no-sé-qué* de un ser vivo que respira y que ha atravesado la muerte...».

del *medio sensible de expresión,* descuella la de E. Souriau[20], que enumera siete «qualia» sensibles (línea, volumen, color, claroscuro, movimiento, soni-

[20] *La correspondance des arts* p. 97.

do articulado, sonido puro), que originan siete artes *presentativas* y otras siete *representativas,* conforme al siguiente cuadro:



Esta ingeniosa clasificación, en la que las artes «re-presentativas» deben considerarse implicando también los valores de las «presentativas» (un cuadro *figurativo* contiene valores «estructurales»), ofrece algunos reparos. Por ejemplo, el sector «Prosodia pura» es una exigencia del sistema, pero Souriau reconoce que queda sin ocupante, pues no es posible hacer «arte» con simples combinaciones de sonidos articulados carentes de *significación* lingüística. En el grupo de las artes *presentativas,* el sector «Proyección luminosa» está reservado al arte decorativo que utiliza el simple juego de luces en salas de exposición, etc., e interviene cooperando a efectos estéticos en la arquitectura.

Las clasificaciones según el *medio expresivo* no pueden desentenderse completamente del principio del *sentido solicitado,* ya que los *medios* implican una referencia preferente a algún sentido corporal. Tradicionalmente se ha sostenido que no hay más que dos sentidos estéticos: la *vista* y el *oído*[21]. Pese a los filósofos antiguos, a Hegel, a Víctor Cousin y otros muchos, los modernos se rebelan, en general, contra esa eliminación de los otros sentidos. En el esquema de Souriau hallamos el *movimiento* como «cualidad sensible» definidora de la danza y la pantomima. Igualmente, Max Dessoir y E. Meumann clasifican aparte las «artes del movimiento»[22]. Otros agrupan las artes «táctlo-musculares»[23]. Charles Lalo

[21] Ya en *Hipias Mayor* (298d-299b.303e) se habla de la vista y el oído como de los placeres «inocentes y mejores». Y en el *Filebo,* Platón sugiere en qué dirección hay que buscar el carácter específico de esos elevados placeres. Aristóteles añadió el de los perfumes.

[22] Dessoir distingue dos grandes grupos: artes *plásticas* (del espacio) y artes *poéticas* o del tiempo (del movimiento y sucesión), subdistinguiendo además en cada grupo las artes *imitativas* y las *no-imitativas*. Meumann hace cuatro grupos: artes *plásticas, habladas, musicales* y *de movimiento*.

[23] Así O. Külpe (cf: *The Conception and Classification of the Fine Arts from a psychological Standpoint,* Toronto 1907), R. F. Pipper (cf. *Encyclopedia of Arts* [1946] p. 229), M. Nédoncelle *(Introd. à l'Esthétique* 1953).

va más adelante, y, entre *siete* sectores dominantes, introduce a las «estructuras de la sensualidad», entre las que enumera el «arte de amar» (!), y las «estructuras táctiles y térmicas»[24]. Otros se han acercado a esta «liberalísima» concepción de la fruición estética, ensayando una estética *culinaria* y *olfativa*[25].

En su *Estética,* F. Challaye aduce un interesante texto del psicólogo Ribot contra la inclusión de los sentidos llamados «anestéticos»[26] por su carácter *interesado*. Nédoncelle ha notado los mismos inconvenientes que presentan las percepciones gustativas y olfativas a una integración «pleno iure» en el mundo del arte[27]. A nuestro juicio, funciones orgánicas muy absorbentes arrastran y disuelven cuanto de específicamente estético pudiera darse en ciertas percepciones de tales sentidos, al menos hasta el punto de hacer imposible una contemplación lúcida y serena. Tal vez tales impresiones sensibles puedan llamarse *liminarmente* estéticas[28], pero no alcanzan nunca esa *fase culminante* de la plena contemplación, expuesta en nuestro análisis fenomenológico de la vivencia estética[29].

Analicemos ahora el valor de la *cualidad sensible* en la obra artística.

El material, del que anteriormente hemos hablado, se hace *estético,* no disimulándose, sino exhibiéndose, desplegando su riqueza *sensible*. Al mostrar sencillamente cómo es, deja de ser material muerto y se capacita para hacerse «materia artística» a través de esas cualidades sensibles que no ha intentado disimular, pero que tampoco necesita simular. Dufrenne hace notar que lo que mejor ilustra este punto es la *falsificación*. Lo propio de la falsificación es su empeño en meternos por los ojos que aquello es auténtico; la multiplicación de signos destinados a persuadirnos de que aquello no es cartón, sino mármol. Esa elocuencia excesiva nos encadena. En cambio, el material —noble o ruin—, sincera y llanamente mostrado, nos deja libres, no para olvidar cuál es su naturaleza, sino para

---

[24] *Esquisse d'une classif. des beaux-art,* en *Formes de l'art, formes de l'esprit* (París 1951).

[25] Por el grado de *complejidad* que presenta el estatuto existencial de cada arte (como hace Lalo), establece también su cuadro E. F. Carrit (*Introducción a la estética,* México 1955). Más lógicos y objetivos nos parecen los que intentan «sistematizar» utilizando simultáneamente varios principios discriminatorios (Volkelt, Jordán de Urríes, Sidney Colvin...). Pero nuestra opinión en este asunto coincide plenamente con la de Thomas Munro, para quien, «así como hay varias maneras válidas de dividir el territorio de los Estados Unidos según se adopte un criterio político, geográfico, climático, étnico, etc., así hay muchas maneras, *todas correctas,* de clasificar las artes, y no hay ninguna que sea *en todos los casos* la mejor, ni siquiera buena. Huelga extenderse más sobre esta cuestión, de suyo secundaria. Felizmente, *ars una, species mille* (cf. T. MUNRO, *The arts and theirs interrelations* [New York 1949]; trad. franc.: *Les Arts et leurs relations mutuelles* [París 1954]; P. O. KRISTELLER, *The Modern System of the Arts:* Journal of the Hist. of Ideas [New York 1951] 496-527; [1952] 17-46; G. DORFLES. *Discorso tecnico delle arti* [Pisa 1952]; *Il devenire delle arti* [Torino 1959]).

[26] *Estética* (Labor, 1935) p. 115.

[27] O.c., p. 74.

[28] Cf. p. 288.

[29] 2-2 q.141 a.4. Santo Tomás invocaba el sentido común que nos hace decir «pulchra visibilia et pulchros sonos», pero no «pulchros sapores et pulchros odores», sino «agradables» (2-2 q.27 a.l ad 3).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

descuidarla lo suficiente para atender a las *apariencias* que propone a nuestros sentidos[30].

Contengan o no referencias a objetos del mundo real, las cualidades sensibles deben disponerse de manera que sean percibidas sin equívocos, constituyendo una unidad orgánica evidente a la conciencia contemplativa. Antes de iniciar el análisis de los elementos que componen el *Palacio Ducal* (fig.13), intuimos ese «todo» indestructible y perfecto. A esos valores sensibles, en cuanto simplemente presentativos, no remitentes a nada fuera de sí mismos, los llamamos también *gestálticos* (dando un sentido objetivo al concepto fundamental de la psicología de la *Gestalt*), porque en este momento del análisis deben ser considerados como partes esencialmente relativizadas por el todo; es decir, como formas cuyo valor en este determinado conjunto en el que ahora las percibo cambiaría si pasaran a pertenecer a otro conjunto. A ese carácter *gestáltico* de una mancha de color a su dependencia esencial de un contexto, se refería el pintor Delacroix cuando decía: «Dadme barro y os pintaré con él la carne más resplandeciente de mujer».



Fig. 13

Palacio Ducal de Venecia

«El evidente *carácter* de este edificio y la gracia alada que de él se desprende, no obstante la desnudez severa y maciza del piso principal, ¿no se debe a haber montado a éste sobre dos pisos calados, como si el aire tuviera el poder de levantar la piedra?».

[30] O.c., pp. 379-380.

La necesidad de convertir una suma de elementos presentativos en *forma* suele inspirar en cada época, conforme al gusto y sensibilidad reinantes, unos esquemas armónicos más o menos fijos y generalizados; una especie de sistema morfológico y sintáctico cuya concreción existencial es siempre asunto de creación y debe ser inventada en cada caso. Todo arte selecciona y ordena sus medios expresivos organizando, como dice Souriau, sus «qualia» sensibles en gamas[31].

Gamas de *sonidos* en la música: gamas de tonos, de timbres, de intensidades. El ritmo y la métrica establecen un orden temporal y estructural en ese mundo de elementos sonoros, y, según sea la ley establecida, vemos pasar ante nosotros el agua delgada de la melodía, el estero profundo de la armonía o la cascada del contrapunto. La música occidental no sólo excluyó los simples ruidos, sino que, suprimiendo los cuartos de tono reconocidos en la música griega, fijó unos parámetros y una escala tonal basada en fundamentos racionales de la física acústica, escala que ha definido determinados «modos», a los que ha quedado esclavizado nuestro oído. Hoy se intenta encarnizadamente una liberación tanto en las estructuras del tono como del timbre. Hace años, Stokowsky anunciaba que el músico tendría un día a su disposición todos los timbres existentes en la naturaleza, en lugar de los relativamente escasos que pueden producir nuestros habituales instrumentos. Hoy podemos decir que esa profecía se ha cumplido con creces mediante los medios electrónicos. Y, junto a esa ampliación ilimitada de los sonidos, se está produciendo igualmente una ruptura de la *tonalidad* tradicional. Después de Schönberg, que con su concepción igualitaria de doce semitonos destruyó el antiguo régimen de notas tónicas, dominantes y subdominantes, ha llegado la búsqueda de nuevos intervalos y aun la eliminación del parámetro tonal, con resultados más experimentales que felices.

Gamas de colores, de valores y de líneas en la *pintura*. La variedad y la calidad de los colores ha variado según las épocas y los artistas. Cada pintor dispone, en general, de una gama cromática reducida. El magdaleniense no utilizaba sino tres o cuatro. El egipcio también. Se sabe que Polignoto no empleaba el verde. Los pintores románicos no enriquecieron mucho su paleta, hasta que la pintura de caballete y las investigaciones técnicas del Renacimiento cambiaron la situación. Actualmente, la gama cromática puede decirse que en principio es indefinida. En cuanto a su combinación, el artista se ha guiado tradicionalmente por su instinto estético. A fines del siglo XIX, el conocimiento científico de la óptica permitió definir ciertas leyes físicas que influyeron en las experiencias de muchos artistas, sobre todo del impresionismo. Pero, junto a las gamas determinadas por los colores, puede hablarse también de estructuras lineales y valoristas. Todo un libro de estética, la *Theory of Beauty,* del pintor Hogarth (en el siglo XVIII), está basado en el valor estético de la línea ondulante. Gran parte de la pintura primitiva esta orientada por determinados esquemas rítmicos lineales, que han tenido decisiva importancia no sólo en la miniatura y en la vidriera, sino también en la decora-

[31] O.c., p. 57. Cf. también M. DUFRENNE, o.c., pp. 382-385.

ción mural y aun en la pintura de caballete. La organización estructural de una pintura puede ser simplemente *valorista;* los pintores que simplifican al extremo su paleta cromática suelen elegir como elemento de síntesis el valor o tono. A nadie se le oculta a qué extremos de perfección llegaron en este punto pintores como Rembrandt y Corot.

Gamas de perfiles, de luces y de sombras en *escultura* y en *arquitectura;* luces y sombras que definen líneas, planos, ámbitos y volúmenes. En épocas en que el modelado es técnicamente rudimentario, el escultor busca la implantación de un orden sobre la materia mediante el juego de perfiles y líneas decorativas que animan las superficies. En otras épocas en que se dispone de un modelado técnicamente más evolucionado, se tiende a la creación de armonías utilizando la escala de las intensidades lumínicas; la gama de valores puede entonces establecerse entre límites estrechos o ampliarse hasta los máximos intervalos; las luces cantarán sobre las sombras con melodías suaves y deslizantes o con ritmos bruscos y sacudidos. El descubrimiento de nuevos materiales y de nuevas técnicas ofrece al escultor y al arquitecto la posibilidad de efectos sorprendentes: materiales plásticos y transparentes, imbricación de planos, formas cinéticas, coloración interior de los objetos, etc. Pero el artista, si no quiere abandonarse al azar o a un libertinaje suicida, tendrá que hacer una elección, precisar una gama fundamental de relaciones creadas por los medios sensibles elegidos, de manera que se sienta como se ha sentido el artista de todos los tiempos: magníficamente libre dentro de la necesidad del orden.

Gamas de movimientos *coreográficos*. La danza, rigurosamente limitada en el clasicismo, se hace más rica y ágil con el expresionismo y se confronta con la pantomima. En sus danzas, cada director de *ballet,* cada país, revela sus preferencias y la exuberancia, mayor o menor, de su alfabeto coreográfico. Gamas de *palabras,* ateniéndose a cualidades fónicas, rítmicas y expresivas, en *poesía*. Con toda razón se habla del pudor clásico y de la prodigalidad romántica. Gamas de personajes y de situaciones en el *teatro,* donde parece haberse establecido un cierto número de tipos capaces de oponerse, de afrontarse y de combinarse según ciertas reglas; tipos que no sólo en cierto teatro convencional, como la *Commedia dell'Arte,* sino aun en obras de un Lope o de un Molière, tienen un valor parecido al de los colores en la pintura o los tonos en la música. No comprende el teatro quien no entienda que se trata, ante todo, de un juego de entradas y salidas; un arte de saber reunir, separar y conjugar personajes y situaciones. Gamas de imágenes en el *cine,* en el que se puede largamente hablar (como lo hacen sus teóricos) de una «orquestación» de planos.

En el interior de estos esquemas o gamas de elementos expresivos, cada artista elige y fija determinados *acentos,* que dan a la obra su andadura y aire particular. Tales acentos son más fáciles de ver en las obras consagradas del pasado que en las que hoy revisten un carácter claramente experimental. Como tales acentos pueden considerarse la tónica y la dominante en la gama musical, los tonos o cromas dominantes en la composición pictórica, ciertas actitudes que constituyen los polos de la gesticulación coreográfica, ciertos vectores privilegiados en

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

el dibujo o en la arquitectura (las verticales indefinidas de Chartres, las curvas y contracurvas del barroco alemán, las ondulantes de Rubens, las espirales de Van Gogh, etc.). Con respecto a esos *acentos,* el resto de la obra sirve de telón de fondo, de preparación o de complemento. De telón de fondo sirven las cuerdas bajas en la *música,* o el acompañamiento que se armoniza con una melodía de Mozart y le da consistencia, o ese rumor de orquesta, tan sensible desde que, a partir de Wagner, se introdujeron o adquirieron privilegiados derechos ciertos instrumentos de percusión, o, mejor aún, ese sonido «blanco» que, grabado en cinta magnética, constituye el firmamento lechoso sobre el que relampaguean los timbres desgarrados de la música experimental moderna. En la *pintura,* telón de fondo son esos colores neutros o grises que los grandes pintores han utilizado a veces con refinamiento exquisito; en la *poesía,* esa especie de rumor que forman las palabras en torno a ciertos vocablos «gemales»; en el *teatro,* ese vaivén de personajes



Fig. 14

REMBRANT: *La Cena de Emaús* (Louvre)

«El tapete luminoso es, más que mantel, símbolo de una luz alimento del alma... El centro de ese triángulo que forma la mesa con la cabeza de Jesús es el núcleo visual, plástico, figurativo y simbólico de toda la obra».

secundarios, ese vago oleaje de comparsas que inmoviliza bruscamente, en las escenas capitales, la aparición del destino; en la *arquitectura,* ese rostro frío de piedra, esas masas súbitamente animadas por los vanos, las columnas y los vitrales[32].

Analizando desde este punto de vista *gestáltico* el cuadro de la *Cena de Emaús,* de Rembrandt (fig.14), observamos ciertos rasgos comunes a la pintura flamenca de mediados del siglo XVII (la misma afirmación de la materia y la factura que hemos notado en Velázquez, reservando transparencias ambarinas para las zonas sombreadas, y los empastes para el grupo central) junto con las características de Rembrandt aplicadas al tema elegido. Rembrandt ha evitado la simetría: el eje que pasa por la cabeza de Jesús divide el lienzo en dos partes desiguales. Sin embargo, la unificación formal es absoluta. Rembrandt construye con la luz: el «valor» es el elemento capital en su composición. Aquí la unidad se logra mediante un triángulo luminoso, cuya base es la superficie de la mesa y cuyo vértice es la cabeza de Jesús. Los contrastes son patentes: el mantel, eje principal de la composición, y la aureola de Cristo se oponen al nicho alto y oscuro que enmarca la escena. Las paredes, bañadas en una luz tenue, hacen resaltar la opacidad de los vestidos. La banda clara y vertical de una ventana, invisible a la izquierda, se opone a la puerta de la derecha, abierta sobre la oscuridad. Sin embargo, estos contrastes así equilibrados no constituyen el medio expresivo característico de Rembrandt. En esto lo separa un abismo de Caravaggio. Rembrandt es el pintor del matiz; la luz no irrumpe como un clarinazo sobre la tiniebla. El maestro flamenco es la discreción, la interioridad, expresadas mediante penumbras. La forma de los objetos se desvanece, pasando a primer plano la revelación fugitiva de la luz. Mediante una sabia organización de las sombras permeables a la luz, consigue la coherencia formal de su obra.

b) **Factores significativos**

Maurice Denis dijo que una buena pintura era, *ante todo,* un ajuste feliz de tonos y de colores. Luego vinieron los formalistas puros diciendo que *sólo* era eso. Por fin llegaron los semánticos de la estética, afirmando que el arte no es eso esencialmente que el arte es un *lenguaje,* un *signo*. En realidad, creemos que cada uno se empeña en mirar solamente una cara de la medalla. El arte *es forma,* pero también *signo;* ésta es la otra cara de la moneda, de esa «moneda del absoluto», como alguien llamó a la creación artística.

La obra de arte es una *forma significante*. Es un signo, pero es un signo especial, fuera de serie. Un signo que suele tener, generalmente, una significación *(signification)* e, indefectiblemente, un sentido *(significance),* un valor,

---

[32] M. DUFRENNE, o.c., pp. 382-385.

una eficacia. Un signo que, como ya vimos, no enuncia simplemente valores, sino que los *muestra* mediante un isomorfismo o procedimiento mágico; por eso debe subrayarse ese carácter inmanente del signo estético. En la percepción de un signo no estético, el proceso cognoscitivo se agota en el término significado, y los factores que lo condicionan (elementos sensibles) desaparecen y mueren al significar, mientras que en la percepción artística el momento sensible no desaparece, sino que alcanza su apogeo. Veamos ahora la riqueza significativa de la forma artística, desplegándola en varios niveles: el *mimético,* el *expresivo* y el *connotativo* o sugerente.

1) *Factores miméticos*

Llamamos así a los recursos que tiene el arte para evocar en la mente del percipiente con precisión *determinados* objetos, hechos y personajes reales o imaginarios. Si contemplamos un cuadro clásico puesto del revés, no vemos más que un conjunto agradable de colores. Si rectificamos su posición, nuestra percepción se enriquece; nos recuerda o trae al pensamiento y a la imaginación a personajes, escenarios y hechos de un mundo real o imaginario, distinto del meramente constituido por la obra de arte. Ante la *Cena de Emaús,* de Rembrandt, podemos preguntar: ¿Por qué esos cuatro personajes? ¿Por qué esa mesa, ese mantel, ese gesto de oración o de asombro?... La respuesta me lleva fuera del cuadro, al mundo de la existencia real e histórica de los hombres. Esta obra que tengo ante los ojos es, pues, algo que se sitúa a medio camino entre la imaginación pura y la existencia real. Cuando decimos mundo *representado,* nos referimos a la realidad actual o histórica, pero también al mundo de la existencia sobrenatural, de la leyenda, del mito y la fantasía.

Antes hemos analizado esquemáticamente los factores exclusivamente presentativos o formales del cuadro de Rembrandt; ese admirable orden fundado en el juego de tonalidades ambarinas y doradas fundidas en medias luces y en medias sombras. Pero este lienzo contiene mucho más. Si lo contemplo después de leer el capítulo 24 del evangelio de Lucas, el cuadro se hace radiante de significación: Cleofás y su compañero han invitado a cenar al misterioso caminante. Sentado a la mesa en medio de ellos, Jesús rompe el pan. Entonces se abren los ojos de sus discípulos; sus reacciones son diferentes: uno junta sus manos en gesto de adoración, el otro retira el brazo izquierdo con ademán de asombro. Sólo el sirviente permanece ajeno a lo que ocurre. A este instante se ordenaba todo el relato de Lucas y en él se resume como en su clímax. Un segundo más, y Jesús desaparecerá, dejando más vacía esa oscuridad sobre la que emergen los personajes, pero dejando también en el corazón de éstos el gozo y la luz de la fe. El movimiento de las figuras es un movimiento retenido, como si el tiempo se hubiera quebrado en este instante. El cuadro respira silencio y paz; el dinamismo es de un orden espiritual. Los cuerpos, sin perfiles definidos, se funden en la atmósfera por una especie de

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

radiación luminosa. No hay nada espectacular. El misterio surge en medio de los utensilios de la vida cotidiana; junto a la escudilla, el vaso de cristal, el cuchillo y el mantel arrugado. El rostro macerado del Maestro tiene destellos de una vida que no es de este mundo: «Pálido, flaco, sentado de frente (escribe Fromentin), partiendo el pan como lo había hecho la noche de la cena, con su vestido de peregrino, con sus labios ennegrecidos, en los que el suplicio ha dejado sus huellas; sus grandes ojos morenos, dulces, dilatados y levantados al cielo; con su nimbo frío y esa especie de fosforescencia a su alrededor que lo coloca en una gloria indecisa, con ese «no-sé-qué» de un ser vivo que respira y que ciertamente ha atravesado la muerte. La actitud de este duende divino, ese gesto imposible de describir y más imposible aún de copiar, el intenso ardor de ese rostro, cuyo tipo está expresado sin rasgos y cuya fisonomía parece reducirse al movimiento de los labios y a la mirada...»[33]. Y todo alumbrado por esa luz que parece provenir de la izquierda, luz difusa que milagrosamente, bajo las manos de Jesús, se torna incandescente en la blancura del mantel.

Puede ocurrir que no haya visto nunca el objeto o el personaje representado y que ni siquiera tenga datos informativos para establecer una comparación referente al valor mimético de la obra. En todo caso, ésta me exige que yo admita esa «presencia», esa ficción. Yo acepto el juego, renuncio a toda exigencia de verdad histórica y entro imaginariamente en ese mundo nuevo. Mundo análogo, hasta cierto punto, al mundo real, puesto que esa *Cena de Emaús,* ese lienzo de un metro cuadrado de superficie, como un espejo mágico, me hace ver el interior de una vivienda y cuatro personajes humanos en torno a una mesa; es un mundo heterogéneo con el mundo en que vivo realmente, puesto que ese espacio así representado, esos objetos y esos personajes, poseen un estatuto existencial que no les compromete a guardar las leyes del mundo real, sino las leyes de ese mundo imaginario que ha creado el artista. Nada impide al artista presentarnos caballos verdes (como los pintó Gauguin o Benjamín Palencia), árboles rojos (como los pintó Matisse o Derain) y hombres volando por el aire (como pueden verse en los cuadros de Chagall). Aun en los retratos y paisajes identificables histório o geográficamente, el artista sigue conservando su libertad para modificar la realidad, rehacerla y reinventarla.

Sobre el terreno de las realizaciones concretas observamos que las actitudes del artista ante la naturaleza y la historia han sido diferentes. Para algunos, el tema real es sólo un pretexto. Lo esencial es que inspire o sugiera un juego feliz de líneas y colores, de luces y sombras, de imágenes y metáforas, de variaciones musicales. En algunos incluso el tema sólo se ha concretado después de iniciado el puro juego formal. Así dice Juan Gris que es «la matemática de la pintura la que le lleva a la física de la representación»[34]. Una segunda actitud es la que podríamos llamar del «amor a lo real». Es la actitud del artista

[33] *Les maîtres d'autrefois* (París 1877) p. 331.
[34] Cf. texto completo en p. 514.

que se interesa por una forma natural no como mero pretexto, sino porque descubre en ella una *verdad,* una *realidad* ineludible a la que no se puede ser infiel. El artista experimenta una responsabilidad ante esa forma, ante la verdad de ese ser que la naturaleza le ofrece. Cézanne, con ser el precursor de todos los movimientos contemporáneos de la pintura, sentía una especie de veneración religiosa por los objetos y personas que pintaba: «Nunca se es bastante fiel a la naturaleza», decía; «nunca se es bastante escrupuloso con ella». Hay, por fin, una tercera tendencia, caracterizada por el amor a las formas puras y abstractas. Atraídos por un ideal platónico de pureza y perfección absolutas, ciertos artistas buscan arquetipos despojados de las imperfecciones que contaminan el mundo de lo real. Las investigaciones de un Durero y un Leonardo se enlazan con las experiencias cubistas para testimoniar, en diversas épocas, el mismo enamoramiento por las formas perfectas, la misma apasionada investigación de la estructura íntima de los seres reales.

El mimetismo artístico tuvo siempre tal prestigio mágico a los ojos del hombre, que hay un constante peligro de que la representación lo someta todo a su servicio. «Sin embargo, el peligro que la representación hace correr a la obra es quizá el rescate de una ventaja; de una ventaja tan indispensable, que las artes *no-representativas* tendrán que inventar algo equivalente de la representación»[35]. Se ha observado que, incluso en las artes más «abstractas», como la música y la arquitectura, las sonoridades y las formas de la naturaleza se hallan a veces disimuladas bajo la trama formal de la obra artística. Alain decía que «el que no imita no inventa». Y Ortega: «El más puro y geométrico ornamento, el meandro o la voluta, guarda una indestructible resonancia de alguna forma natural, como en el viejo caracol pescado hace mil años repercute todavía el rumor de las resacas atlánticas». Sólo lo informe se halla libre de alusiones a lo real.

Aun en el caso en que el artista parezca haber vuelto la espalda al mundo en que vive y borrado todas las pistas que conducen a la naturaleza, se podrá siempre hablar de un plano de existencia *real* en que se establece la obra de arte. Cuanto más nos fascina su contemplación, más sólidamente la vemos afincada en un mundo *real*. La *Tocata y fuga,* de Bach, por ejemplo, no es una *representación* de suceso alguno; y, sin embargo, al escucharla la sometemos a una serie de figuraciones que ponen en juego formas imaginarias tomadas de nuestro sistema de percepciones espaciales; la obra musical se convierte así en una especie de drama que tiene algo de fabulación representativa[36].

Aun cuando carezca de signos representativos, el objeto estético no deja de ser un *objeto*. Su forma le da existencia y sustancia en un orden de *realidad* diverso del de este mundo en que respiramos. Ese *realismo* es esencial al arte y es quizá lo que fundamenta esa «trascendencia» que nos hace comparar la

---

35 M. DUFRENNE, o.c. p. 391.
36 E. SOURIAU, o.c., p. 54.

obra artística a las obras de la naturaleza, a las obras de Dios. Al transfigurar los objetos reales, eso que hay de inagotable e intransferible en ellos, el arte debe convertirlo en su propia profundidad. Emma Bovary y Teresa Desqueiroux tienen toda la profundidad humana que pudieron tener las mujeres que inspiraron a Flaubert y a Mauriac; pero la tienen en otro plano: en ese mundo cerrado, incorregible y eterno del arte que renace cada vez que un hombre es lector, espectador y contemplador de la obra. Unamuno pensaba que la personalidad de *Don Quijote* era mayor y más importante que la de Cervantes. En este sentido decimos que las obras artísticas se presentan como personas conclusas y redondas, infinitas e inabarcables en profundidad. Instintivamente tendemos a darles apelativos concretos: la *Heroica,* la *Patética, Margarita en azul...,* nombres propios que imaginariamente coloreamos de cierto personalismo. Incluso en la arquitectura, tan absolutamente abstracta, Miguel Ángel (y antes que él Alberti) hallaba una relación con el organismo humano, lo cual no implicaba para ellos que el buen edificio tuviera que reproducir la imagen del cuerpo humano; como tampoco Beethoven pretendía que, oyendo los acordes graves y funerales de su *Heroica,* viéramos a un emperador agonizando en una isla del océano.

2) *Factores expresivos*

Las artes llamadas figurativas, además de representar, *expresan.* Sus formas pueden no ser imitativas, pero siempre deben constituir símbolos. Esta diferencia entre la función *mimética* y la *expresiva* se hace patente en la música, donde el sonido rara vez es imitativo. Escuchando el *Vuelo del moscardón,* de Rimsky Korsakov, realmente oímos el zumbido del moscardón. En los *Pinos de Italia,* de Respighi, escuchamos el canto de los pájaros, el caramillo de un pastor y, finalmente, el paso de las legiones romanas por la calzada de la Via Appia. Pero lo normal no es eso. Oyendo la *Pastoral,* de Beethoven, nuestra alma recobra el ritmo sano, puro y sosegado de la vida campesina, pero ni vemos las praderas ni oímos el balido de las ovejas. San Agustín observó ya que, para ser *expresiva,* la música no necesita convertirse en ópera ni imitar nada[37].

En ciertas artes, los símbolos expresivos, por constituirse mediante signos válidos para una vida de comunicación social extraartística, aportan una carga de conocimiento en el sentido ordinario de la palabra, es decir, un conocimiento racional y discursivo. Tal ocurre en la literatura. La lengua empleada preexiste como sistema de signos con una correlación directa y literal con seres y eventos naturales, de tal modo que puede equipararse, por su carácter

[37] *In Ps.* 99: «Qui iubilat, verba non dicit; sed sonus quidam est laetitiae sine verbis. Vox est enim animi diffusi laetitia, quantum potest, *exprimentis affectum, non sensum comprehendentis*».

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

amorfo y su función meramente instrumental, con los factores miméticos de que disponen las artes figurativas. En ese material literal y denotativo de la lengua debe injertarse (si se quiere hacer arte) el valor *expresivo* y el valor *sugerente,* de manera que el habla común y convencional se convierta en lenguaje personal e insustituible. Esa expresión será, desde luego, emocional, pero también cognoscitiva.

En la música pura y en las formas abstractas de la pintura y la escultura, la expresión de sentimientos suscita fácilmente ideas en proporción con el conocimiento que se tenga del autor, con la capacidad emotiva de las formas creadas y con el temperamento, cultura y vida del contemplador. Pero tales pensamientos sólo se presentan con cierta ambigüedad e imprecisión de contornos. Y esta limitación es lo que mueve al espectador occidental, nutrido de intelectualismo, a preguntar tenazmente ante ciertas obras: «¿Qué quiere decir?» Ante el cuadro de Manessier titulado *Alleluia,* puedo fácilmente reconocer un símbolo abstracto de exultación y sentirme inundado de ese sentimiento; pero no es fácil que traiga a mi mente conceptos expresamente referentes a la liturgia pascual, la obra tampoco pretende eso. El enriquecimiento cognoscitivo que implica el arte verdadero no hay que ponerlo siempre en la potencialidad icónica de la obra que nos remite a ideas precisas, sino en la vinculación cuasimágica de los sentimientos expresados y de sus símbolos con actitudes o esquemas mentales provocados mediante esos símbolos y sus innumerables sugerencias, al margen de una semiología preestablecida.

3) *Factores connotativos o sugerentes*

Escuchando una obra musical, ocurre a veces que, junto con la percepción de los símbolos emotivos, se produce en el espíritu del oyente una especie de radiación afectiva y noética, una asociación entre los elementos sonoros y ciertos afectos, imágenes e ideas que varían en cada caso según el temperamento y la educación del percipiente. En su realidad objetiva, los factores *expresivos* son también *connotativos;* pero en este momento de la percepción y del análisis puede señalarse esta nueva dimensión funcional, como E. d'Ors distinguió el *significado* y el *sentido*[38]. Llamamos *expresivos* a esos factores en cuanto aparecen más ligados a la forma y a la intención del artista; es el autor quien mejor puede hablar de lo que su obra *expresa;* en cambio, el alcance *connotativo* escapa a la conciencia del mismo autor, son los recursos que la forma artística posee para suscitar imágenes, reminiscencias, sensaciones

---

[38] La tridimensional de la obra de arte en cuanto signo *formal, expresivo* y *connotativo* no carece de afinidad con el esquema triádico que E. d'Ors aplica al arte y al lenguaje y que designa con los nombres de *aspecto, significado* y *sentido (El secreto de la filosofía* [Barcelona 1947] pp. 51-52).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

y emociones muy particulares y, en cierto modo, vinculadas con la vida y personalidad del contemplador (evocaciones que suelen ser diferentes en las diversas épocas y culturas y en los diversos individuos).

El potencial *sugestivo* no se da sólo en la música, sino en todas las artes. Si comienzo a leer el poemita de Rafael Alberti:

> «Mi corza, buen amigo,
> mi corza blanca.
> Los lobos la mataron
> al pie del agua»...,

puedo detenerme en el sentido literal, atento a la historia, tierna y sangrienta, de una cacería; entonces no salgo de lo que pudiera llamar la *mímesis* o significación literal. Pero puede ocurrir que vea en esas imágenes la *expresión* de otra cosa. Espontáneamente me viene a la mente la imagen de una muchacha grácil, dulce e inerme como una corza acosada por los lobos; ya estoy en el terreno de la metáfora. Sé que en la imaginación de muchos poetas suelen ir juntos el amor y la muerte. Imágenes imprecisas dibujan en mi fantasía rostros de un amor perdido o destruido; tal vez así he llegado a donde quería conducirme el poeta (factores *expresivos*). Pero puede ocurrir que, sin venirme al pensamiento ninguna mujer, se produzca en mí una extraña y deliciosa tristeza. Por la fuerza sugerente de esas palabras, de sus significaciones directas, de sus interferencias y relaciones secretas; por la música misma del verso y por no sé qué poder asociativo con experiencias de mi niñez, de mi adolescencia y de mi vida entera (no retenidas quizá en mi conciencia), percibo con evidencia imponente, aunque inexplicable, el símbolo de la melancolía de la vida, de las grandes ilusiones desvanecidas y de una esperanza de felicidad perdida para siempre (factores *sugerentes)*. Carlos Bousoño distingue símbolos *monosémicos* y *bisémicos* (en su estudio sobre la *expresión* poética); pero podía añadir los *polisémicos,* ya que puede darse una plurivalencia simbólica, no siempre buscada deliberadamente por el poeta. El autor sólo presiente esa hondura de la obra, pero es incapaz de precisarla. Es por lo que alguien ha hablado del valor estético del *malentendido*. Es lo que hizo decir a Valéry: «Un poema significa lo que se *desea* que signifique; si uno pone en él sus ilusiones, las hallará en él».

En todas las grandes obras hay esta plurivalencia expresiva, que no debe interpretarse como *oscuridad,* sino como *profundidad* de la imagen. El *Juan Bautista* de Leonardo en el Louvre me inquieta, me intriga, me acosa con interminables interrogantes; *Hamlet* solicita eternamente la curiosidad de lectores y críticos. El enigmático K del *Proceso* me obliga a detener la lectura innumerables voces para intentar precisar pensamientos que surgen indefinibles y profundos, siempre constelados de emociones intensas. En el cuadro de Rembrandt, cuyos caracteres «formales» y «literarios» hemos descrito, hallamos también esa multitud de *sugerencias*. Las amplias dimensiones de las paredes sugieren la monumentalidad del instante, no de las figuras, que deben mostrarse como empequeñecidas ante la

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

magnitud del misterio. La factura ágil convierte en jirones de luz lo mismo esas manos que han regresado de la cruz y del sepulcro que ese rostro carente de belleza física, pero lleno de radiación mística. El tapete luminoso es, más que mantel, símbolo de una luz alimento del alma, símbolo de la asistencia perenne de Cristo a sus fieles seguidores. De esa mesa nace la luz que guía a los peregrinos de este mundo. Así, el centro de ese triángulo que forma la mesa con la cabeza de Jesús es el núcleo visual, plástico, figurativo y simbólico. La mano de Jesús y el pan que rompe en este momento son el corazón de una Iglesia que debe recorrer, en pos de su Maestro, las etapas de la pasión, la resurrección y la transfiguración gloriosa. Esa estancia transida de penumbras doradas, en que flotan figuras silenciosas replegadas sobre sí mismas y llenas de interioridad, constituye un mensaje para el hombre. ¿No somos todos unos seres «perdidos en la noche» que avanzamos a tientas, buscando la luz, la paz, el consuelo y la esperanza?

Ni el estudio del tema ni el análisis «formal» de una obra genial da la clave de su fuerza secreta. Al formalismo se le escapa siempre la íntima sustancia de la obra artística, la clave de su admirable plenitud radiante. «Si la estética del contenido destruye la obra arrojándola fuera de su forma, escribe Gaetan Picon, la estética formalista la aniquila, reduciéndola a su esqueleto, pulverizando su misma carne»[39]. Naturalmente, al hablar aquí de *forma,* no nos referimos a la forma como realidad y síntesis de la obra, sino a los esquemas formales, a los entramados reguladores deducidos del análisis o tal vez hallados en esbozos preparatorios del mismo artista. La verdadera sustancia de la obra está más allá de esos esquemas y constituye el verdadero misterio del arte.

La expresión de una obra, buscada o no buscada deliberadamente por su autor, pero en todo caso íntimamente vinculada a lo que hay de más profundo y personal en él, no es analizable. La expresión es algo que escapa a toda formulación exacta. El contenido de una obra se puede enumerar y describir; los factores formales permiten las medidas, el cálculo y la apreciación. Pero la expresión se resiste a todo análisis; es lo que hay de más profundo en la obra; y precisamente por eso es lo que más inmediatamente nos habla y más vigorosamente se siente. Desde el instante en que nos ponemos a *analizar* una obra, nos alejamos de su centro, de su misterio. Así como se le capta de un golpe, de una mirada, y se resiste a toda localización, la *expresión* se deja conocer y sentir intuitivamente como el aire de familia que reconocemos en una persona. Esta comparación, que se nos viene a los labios cada vez que queremos referirnos a la expresión de una obra de arte, indica con cuánta razón hablamos de una «species personalitatis» cuando queremos tocar el meollo de la obra genial. Con mayor o menos convencimiento podemos afirmar que la expresión de ternura o de gracia, de dramatismo o de nostalgia, que tiene tal obra, obedece al empleo de tales y tales factores formales; que esa aproximación de los tres colores primarios, en sus valores más exaltados, da a la *Corrida,* de Picasso, esa impresión de dinamismo; que el encanto y la

[39] *L'écrivain et son ombre* p. 173.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

gracia del *Palacio Ducal* de Venecia (fig.13), no obstante la desnudez severa y maciza del piso principal, dependen de haberlo montado sobre dos pisos calados y aireados, como si el aire tuviera el poder de levantar la piedra; que el embeleso que nos proporciona oír el *Bolero* de Ravel se debe a la increíble e inesperada simplicidad de un tema obsesivamente repetido, sin más variaciones que la de los timbres instrumentales sobre un fondo rítmico obstinado y en el paulatino enriquecimiento orquestal y el sorprendente cambio de tonalidad en el instante en que la melodía parece, al fin, convertirse en verdadera música. Pero, como se ha observado muy bien, si adivinamos el valor expresivo de ciertos rasgos formales, es quizá porque antes del análisis hemos descubierto la expresión de la obra total y se nos ha revelado qué es lo que tenemos que buscar en ella; «la expresión no es, en rigor, analizable sino en la medida en que escapa primero al análisis»[40]. Esos mismos caracteres formales aislados, o puestos en otro conjunto, no nos hubieran causado esa emoción. Prueba de ello es el fracaso de las imitaciones y los «pastiches» fabricados mediante la simple aplicación de esos recursos aprendidos en las obras maestras con la ingenua creencia de que constituyen la última razón de su éxito.

En absoluto, si tenemos una mirada sensible a la belleza del arte, no necesitamos ponernos a analizar. Pero es verdad que el análisis fenomenológico, cuyo esquema hemos propuesto en estas páginas, puede ponernos en la pista del verdadero *sentido* de una obra y hacernos descubrir la congruencia que en las obras maestras suele darse entre lo plástico, lo figurativo, lo simbólico y lo sugerente. Desde el punto de vista *significativo,* el caso más fácil de analizar es aquel en que el artista ha elegido, como material previo, simbolismos más o menos evidentes a primera vista. El enigma se va aclarando conforme la observación se hace más atenta y minuciosa. Así ocurre con la *Catedral,* de Rodin (fig. 15). He ahí dos manos alzadas que se aproximan mutuamente. Pronto puedo comprobar que no pertenecen a la misma persona: las dos son manos «derechas». Una mirada más atenta me revela que una de ellas, más vigorosa, más alta, es masculina; que la otra, más tierna y doblegada, más delicada de modelado, es mano de mujer. Hasta aquí llega la simple percepción de los datos sensibles *miméticos*. Esas dos manos no están juntas intentan juntarse. La mano es la aproximación física de dos personas en la vida social, símbolo del acercamiento afectivo y de unidad espiritual. Pienso que, al llamar a esta obra la *Catedral,* Rodin pretende que hallemos una analogía entre la forma erecta y tensa de estas manos hacia el cielo y la flecha de las catedrales, expresando la unión de una pareja humana edificando una vida común, levantando hacia el cielo y haciendo de ella algo firme, perenne y fecundo como una catedral (factores *expresivos*)[41]. Pero aquí no se ha agotado el análisis. Cada vez que contemplo esta obra acuden a mi espíritu sugestiones nuevas. El hombre suele alargar la mano para coger,

[40] M. Dufrenne, o.c., p. 408.
[41] E. Souriau, o.c., pp. 67-68.

para poseer, pero también para pedir socorro. Estas dos manos sin tronco, manos desprendidas de cuerpos invisibles, pueden simbolizar el ansia de apetitos irrefrenables (como esas manos y esos rostros, monstruosamente desencajados de sus articulaciones naturales, en los grabados picassianos); manos lanzadas



Fig. 15

RODIN: *La Catedral* (París, Museo Rodin)

«Una analogía entre la forma erecta y tensa de esas manos hacia el cielo, y la flecha de las catedrales, expresando la unión de una pareja humana edificando una vida común, levantándola hacia el cielo y haciendo de ella algo firme, perenne y fecundo como una *catedral*».

al cielo, como gritos o clamores de un deseo. Esas manos no son manos unidas todavía; intentan unirse; pero ¿llegarán a juntarse? Y ¿no será más bien manos que acaban de separarse, manteniendo aún cada una el calor de la otra? ¿No son más bien el símbolo de un amor roto para siempre? (factores *sugerentes*).

4. LA ÚLTIMA DIMENSIÓN DE LA OBRA DE ARTE

Ciertas obras hacen evidente a la primera mirada una dimensión expresamente trascendente (fig. 16). Así, la catedral de Gerona está dotada, para el que penetra en su impresionante ámbito con fe cristiana, de un halo sagrado, de una radiación mística, que la hace más profundamente elocuente que cualquier otro monumento. Pero, al margen de lo deliberadamente religioso, en toda obra maestra podemos sentir esta superación de los datos que perciben los sentidos, que nos proyecta a un más-allá enigmático. Contemplando el *Guernica,* de Picasso (sobre el cual su autor nunca ha hecho declaraciones), todos admiten la profundidad de su simbolismo expresionista; pero unos hablan de la denuncia de la guerra; otros, de un testimonio sobre el mal; otros, del destino del hombre; para unos es historia; para otros, profecía; para otros, mito, y aun las interpretaciones de cada una de las figuras que contiene se multiplican. Leyendo el *Castillo,* de Kafka, experimentamos que en sus páginas se nos revela y se nos oculta, simultáneamente, una inasible verdad, cuyo enigma nos seduce y nos encadena. ¿Qué oculta esa constante frustración del protagonista? ¿El temor del joven autor ante la abrumadora personalidad del padre? ¿La angustia del hombre aniquilado por la sociedad moderna? ¿La derelicción del judío? ¿La búsqueda de una inalcanzable trascendencia?...

Si nuestra propia sensibilidad no nos aportara un testimonio irrecusable de esa dimensión trascendente de las grandes obras, invocaríamos el hecho sorprendente de que el esfuerzo de miles de pensadores y de críticos para descifrar su mensaje no las ha agotado[42]. Ahí están *Don Quijote,* y *Hamlet,* y la *Gioconda,* y la *Novena sinfonía,* y tantas otras criaturas del ingenio humano, gozando de perenne juventud, dando eterno pábulo a las discusiones y críticas de los hombres. Es inútil interrogar al autor mismo o pretender hallar la clave en su biografía. «El ser padre no implica conocer al hijo»[43]. T. S. Eliot se extrañaba un día justamente de que un periodista le preguntase *qué sentido* tenía una de sus obras: «La pieza maestra impresionará a diferentes personas de diferentes maneras será susceptible de interpretaciones innumerables y tendrá

---

[42] P. CLAUDEL, *Lettre à M. l'abbé D.:* «J'avoue que même mes ouvrages les plus clairs doivent laisser dans l'esprit du lecteur une sourde inquiétude, le sentiment qu'il n'a pas épuisé le livre, que l'auteur ne s'est pas laissé parfaitement posséder, que ce qui est dit n'est pas égal à tout ce qui est suggéré».

[43] G. PICON, *L'écrivain et son ombre* pp. 14ss.

un nuevo sentido para cada generación»[44]. El artista expresa siempre lo que quiere; pero la obra, si es genial, tendrá, además de esa *expresión,* un abanico de *sugerencias* para los hombres de todas las edades. Quizá pueda decirse que

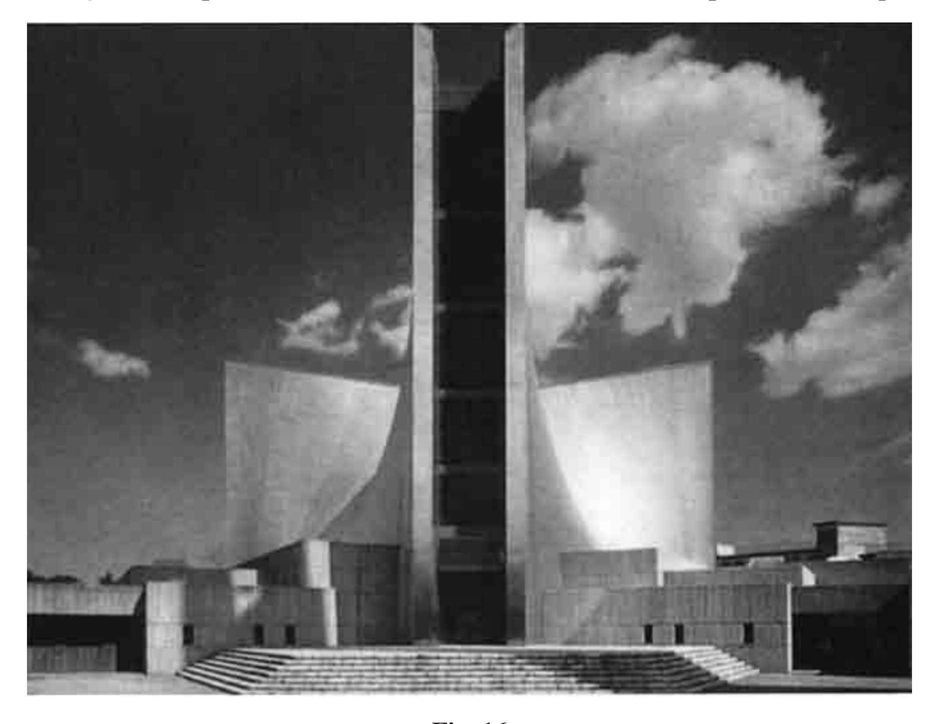


Fig. 16

KENZO TANGE: *La nueva Catedral Católica* de Tokio

Tange declaró haberse inspirado en el gesto de dos manos alzadas al cielo en gesto de oración, para hallar el esquema fundamental del templo cristiano.

en la música, por tener una presencia material más inasible, la *trascendencia* es más evidente; es quizá en ella donde sentimos mejor la cercanía del misterio y gozamos en la espera de una revelación arcana, inminente siempre y nunca consumada.

A ese *no-sé-qué* que quedan balbuciendo las grandes creaciones artísticas se han referido muchos autores de estética aun antes de que ésta adquiriera

[44] Prólogo a la trad. francesa del *Cocktail Party:* «La cuestión de saber lo que el autor ha querido decir o lo que el poema significaba para el autor en el momento que lo escribía, es en sí misma una cuestión sin sentido... Lo que las piezas deben hacer es sugerir ideas a los que las leen u oyen, y no podrían tener ese poder de evocación si el autor se hubiese propuesto como fin imponer una opinión».

conciencia de sí misma. Después de enumerar los caracteres de la belleza poética, el P. Rapin (1621-1687) añade: «Hay todavía en la poesía ciertas cosas inefables y que no pueden explicarse. Esas cosas son como misterios»...[45]. Es ese reconocimiento de lo inefable de la belleza, de la poesía y del arte lo que les hace dignos de encomio a ciertos autores de la época racionalista, como el P. Bouhours[46], Montesquieu[47] y, sobre todo, el P. Feijoo[48].

Jankelévitch ha intentado definir ese encanto añorante de la obra artística como un «conocimiento del *quod,* pero no del *quid*». La revelación del objeto cuya contemplación nos arrebata nos hace conscientes de nuestra ignorancia respecto a su esencia íntima. En la medida en que entrevemos el *quod* del objeto que puede colmarnos, se sustrae el *quid* a nuestra curiosidad. El hombre, gozosamente saturado por la emoción estética, se siente al mismo tiempo indigente. Como el Eros platónico, el *homo aestheticus* es hijo de Recurso (πόροϛ) y de Pobreza (πενία). Rico con las sustancias que entrevé, pero ignorante de la naturaleza de esas mismas sustancias; deseoso de completar ese semiconocimiento, de sentir lo que presiente. La entrevisión le excita el apetito de ver, y el vacío mismo que se abre en el interior de ese misterio semiescondido le atrae y le conturba[49].

Los poetas, más intuitivos y quizá más clarividentes que los filósofos, se preguntan si ese *no-sé-qué* es algo que trasciende la belleza misma que contemplamos:

«Por sola la hermosura
nunca yo me perderé,
sino por un no-sé-qué
que se halla por ventura»[50].

Pero esa trascendencia, ¿es en realidad exclusiva del arte y de la belleza? La experiencia parece atestiguarnos que apenas hay realidad en el mundo (paisaje o acontecimiento, rostro humano o aventura espiritual) que en ciertos instantes no se pueda profundizar mucho más allá de la presencia sensible, que no pueda ofrecernos un puente con algo que parece perderse en el horizonte o dé al menos la ilusión de ese *más-allá*. Van Gogh decía que bastaba un hecho cualquiera (Rembrandt o la revolución francesa) considerado en profundidad para alcanzar la fe en la trascendencia[51].

---

45 Cit. por H. Brémond, *Prière et poésie* p. 45.

46 Al *je-ne-sais-quoi* dedicaba un capítulo de sus *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671).

47 *Essai sur le goût: Du je-ne-sais-quoi* (v. *supra*. p. 92 nt.17).

48 *El no sé qué*. Cf. en Bibliot. de Aut. Españ., t. 56 p. 349.

49 *Le Je-ne-sais-quoi et le prèsque-rien* (París 1957) p. 102.

50 Esta letrilla de Pedro de Padilla se halla en el *Tesoro de varias poesías* (1580) y servirá a San Juan de la Cruz para una una de sus transposiciones «a lo divino».

51 Cf. textos p. 593.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Hijos de una época positivista, nos resistimos a leer en el libro abierto de la naturaleza, en que cada ser persiste en ofrecerse inagotablemente a nuestra contemplación, y en ese otro libro nunca terminado en que el hombre, inocente al fin en el instante privilegiado de la creación artística, traicionando quizá a otras intenciones tortuosas, hace transparente la profundidad de su ser. Algunos se preguntan aún si esa trascendencia es ilusoria o real y si no se deberá a trucos del artista[52]. Pero los grandes entendimientos de la historia no tuvieron reparo en calificar ese *no-sé-qué*. Platón hablaba ingenuamente de «eso otro» (ἄλλο τί), y Aristóteles de «eso divino» (θεῖον τί) que tienen ciertos seres de la naturaleza. Y Agustín de Tagaste, al final de un sublime capítulo sobre las bellezas de la creación, nos remite a «no sé qué dulzura interior» que, si llegara a alcanzar su perfección, sería un *no-sé-qué* que nada tendría que ver con esta vida[53].

TEXTOS

1. Schiller: *Una creación íntegramente cerrada*

Tanto la coacción material de las leyes naturales como la coacción espiritual de la ley moral vinieron a perderse en el elevado concepto (que tenían los griegos) de necesidad, que comprendía a ambos mundos; y de la unidad de esos dos mundos surgía para ellos la verdadera libertad. Animados por este espíritu, borraron en el rostro de su ideal todos los rasgos de la inclinación y todo rastro de voluntad, o, mejor dicho, los hicieron imperceptibles, porque supieron juntarlos en la más íntima unión. No es tampoco dignidad lo que expresa para nosotros la faz magnífica de la Juno Ludovisi; no es ninguna de las dos cosas, porque son las dos a la vez. La diosa reclama nuestra oración, pero la mujer enciende nuestro amor. Deshechos, nos entregamos al encanto celestial, y, aterrados, retrocedemos ante la celestial suficiencia. La figura toda descansa y mora en sí misma; es una creación íntegramente cerrada; como si estuviera allende el espacio, ni se entrega ni resiste; no hay en ella una fuerza en lucha con otras fuerzas, no descubre una brecha por donde pueda penetrar lo temporal. Indefectiblemente presos y atraídos, pero al mismo tiempo mantenidos de continuo a distancia, nos hallamos a la vez en el estado de la máxima paz y en el máximo movimiento. Y nace esa maravillosa emoción, para la cual carece el entendimiento de conceptos y el lenguaje de palabras (*Cartas sobre la educación estética del hombre XV*).

2. E. Delacroix: *Un jeroglífico elocuente*

Este género de emoción propio de la pintura es *tangible* en cierto sentido; la poesía y la música no pueden darlo. Tú gozas de la representación real de esos objetos

---

[52] E. Souriau, o.c., p. 69.

[53] *Conf.* X 40,65: «Et aliquando intromittis me in affectum multum inusitatum ad nescio quan dulcedinem, quae si perficiatur in me, nescio quid erit, quod vita ista non erit».

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

como si los vieses verdaderamente; al mismo tiempo, el sentido que encierran las imágenes para el espíritu te enardece y te transporta. Esas figuras, esos objetos, que parecen la cosa misma a una cierta parte de tu ser inteligente, parecen como un puente sólido sobre el cual se apoya la imaginación para penetrar hasta la sensación misteriosa y profunda, cuyo jeroglífico, en cierto modo, son las formas; pero un jeroglífico que habla de modo muy distinto que una fría representación que sólo puede compararse a un carácter de imprenta; arte sublime en ese sentido, si se le compara con aquel en que el pensamiento sólo llega al espíritu mediante letras colocadas en un orden convenido; arte mucho más complicado si se quiere, porque el carácter no es nada, y el pensamiento parece ser todo, pero cien veces más expresivo si se considera que, independientemente de la idea, el signo visible, *jeroglífico parlante,* se convierte para el pintor en fuente de la más viva fruición; es decir, la satisfacción que dan, en el espectáculo de las cosas, la belleza, la proporción, el contraste, la armonía del color y todo lo que el ojo contempla con tanto placer en el mundo exterior, y que constituye una necesidad de nuestra naturaleza... (*Journal,* 17 octubre 1853).

3. J. A. McNeill Whistler: *Como una sinfonía*

¿Por qué no he de llamar a mis obras «sinfonías», «posiciones», «armonías» y «nocturnos»? Sé que mucha buena gente encuentra rara mi nomenclatura, y a mí mismo excéntrico. Sí, «excéntrico» es el adjetivo que me aplican.

La mayoría del pueblo inglés no puede ni quiere considerar una pintura con independencia de la anécdota que puede suponerse que explica. Mi cuadro de una «armonía en gris y oro» es un ejemplo de lo que quiero decir: una escena nevada con una única figura negra y una taberna iluminada. Me tiene absolutamente sin cuidado el pasado, el presente y el futuro de la figura negra que está colocada allí, porque en este lugar necesitaba una mancha negra. Todo lo que sé es que mi combinación de gris y oro es la base de la pintura. Pues bien, esto es precisamente lo que no pueden comprender mis amigos...

Como la música es la poesía del oído, así la pintura es la poesía de la vista, y el argumento no tiene nada que ver con la armonía de sonido o color.

Los grandes músicos lo sabían. Beethoven y los demás escribieron música, simplemente música; sinfonía en este tono, concierto o sonata en aquél... (*Cheyne Walh,* London, mayo 1878).

4. Odilon Redon: *Una pintura de sugerencias como la música*

La naturaleza es la que nos ordena obedecer a los dones que ella nos ha dado. Los míos me inducen al ensueño; yo he sufrido los tormentos de la imaginación y las sorpresas que ella me daba bajo el lápiz; pero yo las he conducido y llevado esas sorpresas, según leyes orgánicas de un arte que yo conozco, que yo siento, con el único fin de obtener en el espectador, por un repentino atractivo, toda la evocación, toda la sugestión de lo incierto, en los confines del pensamiento.

Este arte sugestivo está entero en el arte excitante de la música, más libre y más radiante; pero ése es también el mío por una combinación de diversos elementos conjugados, de formas traspuestas o transformadas, sin relación alguna con las contingencias,

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

pero, sin embargo, dotadas de una lógica. Todos los errores de la crítica cometidos conmigo en mis comienzos consistieron en que no veía que no había nada que definir, nada que comprender, nada que limitar y nada que precisar, porque todo lo que es sincera y dócilmente nuevo —como la belleza por otra parte— encierra su significación en sí mismo.

La designación por medio de un título puesto a mis dibujos es algo que está de más, por decirlo así. El título no está justificado en ellos sino cuando es vago, indeterminado, y apuntando incluso a lo equívoco. Mis dibujos inspiran y no se definen. No determinan nada. Nos sitúan, lo mismo que la música, en el mundo ambiguo de lo indeterminado *(A sei-méme).*

5. Antoine Bourdelle: *Respetar el acento de la materia*

Siendo como soy un arquitecto-escultor, por decirlo así..., yo mantendré la idea apoyada en la piedra... La piedra es venerable y dulce; es fuerte como la fe, y con mi corazón bañado en su claridad y con mi mano revestida de su sosegada luz haré a mis obreros la señal de acercarse...

Cada material no adapta su carácter esencial más que a determinadas formas. Cada materia tiene su límite de soporte, de resistencia y de aspecto.

Se puede hacer concurso de materias muy diversas para construir y adornar el mismo templo, dando a cada una su mejor función en el conjunto. Eso en cuanto a la arquitectura.

En la escultura hay que estudiar con qué naturaleza y con qué carácter de materia se adaptarán las formas de tales o tales cuerpos y se armonizarán mejor.

He ahí un punto difícil; hay que estar muy atentos al genio de cada materia; cada materia tiene su acento, acento de aspecto que no puede adaptarse indiferentemente a todas las formas.

Pero, cuando la materia que va a emplearse se impone a una forma, es necesario que esa forma cuyo espíritu está en el escultor y que esos mismos contornos de la forma tomen de su materia una parte importante de su acento.

Habrá, pues, ahí intercambio de consejos, comunión de poderes.

El espíritu concibe en la materia, la materia presta al espíritu.

Artista: necesitas mucha penetración, necesitas mesura. Desde que sabes que la materia tiene sus leyes y actúa, tú ya no impones, transpones.

El acento de la materia añade al contorno que se le propone, pero la materia no nos soporta sino en la medida en que nuestro espíritu se pone al paso de sus leyes.

Son legión los desgraciados que imponen indiferentemente la misma línea a todos los materiales que pueden inmolar directa o indirectamente... ¡Pobres piedras hambrientas, petrificadas, deshonradas! ¡Pobres cabezas de árboles desmochados! ¡Pobres mármoles, mártires de los maestros de ignorancia!... (*La matière et l'esprit dans l'art:* Revue de France, octubre 1921).

6. H. Matisse: *Una pintura expresiva*

Lo que busco, ante todo, es expresión...

Soy incapaz de hacer distinción entre el sentimiento que tengo de la vida y mi manera de expresarlo.

La expresión, en mi modo de pensar, no consiste en la pasión reflejada en un rostro humano o revelado por un gesto violento. La disposición entera de mi pintura es expresiva. El lugar ocupado por las figuras u objetos, los espacios vacíos que los rodean, las proporciones, todo tiene su papel. La composición es el arte de disponer de una manera decorativa los varios elementos de que el pintor dispone para expresar sus sentimientos... (*Notes d'un peintre:* La Grande Revue, 1908).

7. Juan Gris: *Hacer que el tema corresponda al cuadro*

Sería casi verdadero decir que el método de trabajo, con raras excepciones, ha sido siempre inductivo. Los elementos de una realidad concreta se han hecho pictóricos, un tema dado se ha introducido en un cuadro.

Mi método de trabajo es exactamente opuesto. Es deductivo. No es el cuadro *x* el que se las arregla para corresponder con mi tema, sino el tema *x* el que se las arregla para corresponder con mi cuadro.

Llamo deductivo a este método porque la relación pictórica entre las formas de color me sugiere ciertas relaciones privadas entre los elementos de una realidad imaginaria. La matemática de la pintura me lleva a la física de la representación. La cualidad o las dimensiones de una forma o de un color me sugieren la apelación o el adjetivo para un objeto. Por ello, nunca sé por anticipado la apariencia del objeto representado. Si particularizo las relaciones pictóricas hasta el punto de representar objetos, es para que el espectador no lo haga por sí mismo y para evitar la combinación de formas de color que le sugieran una realidad que yo no he intentado construir.

Ahora bien, pintar es prever. Prever lo que ocurrirá al efecto general de un cuadro por la introducción de alguna forma particular o de algún color particular y prever qué clase de realidad le va a ser sugerida al espectador. Por ser, pues, el espectador de mí mismo, es por lo que extraigo el tema de mi pintura...

Es la apariencia de la obra como un todo lo que es su culminación, mas este aspecto es desconocido para mí. Mi tema, evidentemente, modifica las relaciones pictóricas sin destruirlas o cambiarlas. Pero no las modifica más que lo que una relación numérica se modifica por la multiplicación de ambas cantidades por la misma cifra.

Por tanto, yo diría que un tema pintado por mí es simplemente una modificación de unas relaciones pictóricas preexistentes. Y yo no sé, hasta que el trabajo está completado, qué clase de modificación es la que le da su carácter (D. H. Kahnweiler, *Juan Gris, His Life and Work*).

8. Manolo Hugué: *Un aire de cosa justa y perfecta*

Una obra de arte debe ser viviente. La vida, a una obra de arte, le da un aire de cosa justa y perfecta, el aire de cosa justa y perfecta que tiene una almendra.

Las obras del gran arte contienen, además, un elemento eterno, imponderable, misterioso, que no se puede aprender ni enseñar, que no se puede vender ni comprar y que sólo se puede llegar a vislumbrar a medias a fuerza de reflexión, de contención (Goldwater-Treves, *El arte visto por los artistas*).

9. André LHÔTE: *Ser libres entre dos mundos*

¿Quién se atrevía a decir que, para el Greco..., el asunto encargado fuera de cierta importancia? A sus ojos era *una dificultad más,* es decir, un *tema* más para excitar su mente, un medio más para medir sus fuerzas. Aceptaba describir un episodio de la vida de San Mauricio o la Asunción de la Virgen en el seno de una espiral de ángeles, el asunto, para él, no era un tema sentimental, sino un tema rítmico, una fuente de gradaciones, de encadenamientos y de arabescos que permitían separar, en última instancia, pliegues, alas, músculos y rasgos, tensados en el sentido de esa música formal. El *ritmo* o repetición de medidas y direcciones: he ahí lo que le absorbía antes que otra cosa. Establecer sobre una tela plana un verdadero sistema de gravitaciones, un sistema celeste, en efecto, ésa era su manera de cantar las alabanzas del cielo. Con tal que el sistema tenga estabilidad, que el todo surja como una planta loca enamorada del sol disponiendo sus hojas en hélice y en torno a un eje (los ángeles y sus alas son hojas delirantes), poco importa que los detalles sean o no parecidos, se les reconocerá... en alguna minucia espléndida, el resto sólo será sombras inverosímiles y rayos fascinadores.

La concepción del cuadro-microcosmos, del cuadro como mecánica bien montada, como organización, ante todo de ritmos eternos: he ahí una idea que... comienza a abrirse paso entre el público y aun entre los pintores. Si éstos sintieran *físicamente,* por una manera instintiva de participar en la vida de las formas naturales, que todo es ritmo: equilibrio o gravitación, los unos, realistas, estarían menos apegados a su famoso asunto, y así serían menos ilustrativos, los otros, los cubistas, orfistas y musicalistas, serían menos entusiastas de la abstracción pura. Los primeros, evitando encerrar la acción humana en las hermosas jaulas rítmicas, en cuyos barrotes el objeto terrestre abandona sus detalles terrestres; los segundos, al renunciar a equipar sus jaulas teóricas con objetos vivos, renuncian al máximo placer, el de ser *libres;* libres como el aire entre dos mundos, uno de los cuales es forma y el otro luz... *(La Peinture. Le coeur et l'esprit).*

10. Arnold SCHÖNBERG: *Un organismo homogéneo*

Hace pocos años me sentí profundamente avergonzado al descubrir, en varias canciones de Schubert que yo conocía bien, que yo no tenía la menor idea de lo que continuaba en los poemas en los cuales tales *lieder* estaban fundados. Pero, cuando leí los poemas, me convencí de que por ese medio no había ganado absolutamente nada en orden a entender las canciones, ya que los poemas no me obligaron a cambiar mi concepción de la interpretación musical en lo más mínimo. Al contrario, descubrí que, sin conocer el poema, había captado el contenido, el verdadero contenido, quizá con más profundidad que si me hubiera sujetado a la superficie de los simples pensamientos expresados por las palabras. Para mí, aún más decisivo que esa experiencia fue el hecho de que, inspirado por el sonido de las primeras palabras del texto, yo había compuesto muchas de mis canciones del principio al fin sin preocuparme lo más mínimo sobre la continuación del evento poético, e incluso sin entenderlo en el arrebato de la composición, y que sólo días más tarde pensé en volver atrás para mirar con precisión cuál era el real contenido poético de mi canción. Y resultó, para gran asombro mío, que yo nunca hice mayor justicia al poeta que cuando, guiado por mi contacto directo

con la música del comienzo, había adivinado todo lo que obvia e inevitablemente tenía que seguir los primeros sonidos.

Así vi con claridad que la obra de arte es como cualquier otro organismo perfecto. Es tan homogéneo en su composición, que en su más pequeño detalle revela su más verdadera e íntima esencia. Cuando uno oye el verso de un poema, una medida de una composición, está en condiciones de comprender el conjunto. Así es como una palabra, un reflejo, un gesto, la andadura, e incluso el color del cabello, son suficientes para manifestar la personalidad de un ser humano. Así yo había comprendido completamente las canciones de Schubert, incluidos sus poemas, a partir de su música solamente, y los poemas de Stefan George, a partir de sus sonidos solamente, con una perfección que el análisis y la síntesis habría difícilmente alcanzado, pero ciertamente no superado. No obstante, tales impresiones se dirigen usualmente luego al entendimiento, y le exigen que él las prepare para una aplicabilidad general, que él las disecciones y las clasifique, que él las pondere y examine, reduciéndolas en esos pormenores que nosotros poseemos como un conjunto. E incluso la creación artística frecuentemente sigue este rodeo antes de llegar a su real concepción. Cuando Karl Kraus llama al lenguaje la madre del pensamiento y Wasily Kandinsky y Oskar Kokoschka pintan cuadros cuyo objetivo es apenas un pretexto para hacer una improvisación de colores y de formas y para expresarse a sí mismos como hasta hoy sólo lo hacía el músico, son síntomas de un conocimiento gradualmente expansivo de la verdadera naturaleza del arte. Y con gran alegría leí la obra de Kandinsky *De lo espiritual en el arte,* en la cual se señala el camino de la pintura y se despierta la esperanza de que los que preguntan por el texto y por el asunto, dejarán pronto de preguntar.

... No hay duda de que un poeta que trabaje con materiales históricos puede moverse con la máxima libertad y que un pintor que todavía hoy quiera pintar cuadros históricos no tendría por qué competir con un profesor de historia... En toda música compuesta para textos poéticos, la exactitud de la reproducción de los sucesos es tan insignificante para el valor artístico como el parecido de un retrato con su modelo; después de todo, un siglo más tarde no se puede comprobar tal parecido, mientras que el efecto artístico permanece. Y permanece no porque, como quizá creyeron los impresionistas, en la obra nos habla un hombre real (es decir, el que está aparentemente representado en ella), sino porque habla el artista, el que se ha expresado a sí mismo en ella, ese a quien el retrato debe parecerse en un plano superior de realidad. Cuando se ha comprendido esto, es fácil también comprender que la correspondencia exterior entre música y texto, en cuanto exhibida por la declaración, el «tempo» y la dinámica, tiene poco que ver con la correspondencia interior y pertenece al mismo plano de imitación primitiva de la naturaleza como la copia de un modelo. Evidentes discrepancias superficiales pueden ser necesarias con el fin de lograr un paralelismo en un nivel superior. Por eso, el juicio sobre la base del texto es tan digno de confianza como juzgar de la albúmina por las características del carbono *(Style and Idea).*

Capítulo X

El arte y la sociedad

1. EXPRESIÓN Y COMUNICACIÓN

El arte es expresión esencialmente. En ese concepto no entra aún la relación a un destinatario. La intuición poética queda objetivada y expresada en la obra, en ese producto que es un pequeño universo. El hecho de que la obra sea contemplada no es sino el efecto de una superabundancia, enormemente importante (como veremos) para los hombres y para el artista, pero accesoria en lo que respecta a las exigencias esenciales del arte.

En la mentalidad de los grandes pensadores de la filosofía cristiana, que incluso al concepto mental que guía la acción del artífice llamaron *verbo* y *locución*[1], es fácilmente comprensible que el arte pueda ser esencialmente *expresión,* sin que la comunicación entre con el mismo derecho en la razón formal de su esencia. San Buenaventura, discurriendo sobre el verbo, dice que la locución puede ser de dos clases: *ad se (o apud se)* y *ad alterum*[2]. Por lo que se refiere al arte, habría que decir que, no obstante la corporeidad de la forma en la que se derrama, el arte, esencial y primariamente, es una locución *ad se*.

Aunque no admitamos la teoría de Croce y de Collingwood, que definen el arte como pura expresión interna, como pura intuición, debemos darles la razón cuando afirman que el arte como tal «no va dirigido a nadie, que el artista como tal es una persona que se habla o se expresa a sí misma, y su expresión de ninguna manera depende de un público ni exige la cooperación de él», al menos entendiendo esta exigencia como esencial y constitutiva del arte. «Que haya quien le oiga o no, nada tiene que ver con el hecho de que él haya expresado sus emociones»[3]. Comentando *Prière et poésie,* de Brémond, T. S. Eliot reconocía que espontáneamente tiende uno a decir que lo que atormenta

---

1 San Anselmo, *Monol*. X: PL 158,158.
2 I. *Sent*. disp.27 q.l (I 482).
3 R. Collingwood, *Los principios del arte* pp. 279-300.

al poeta es el deseo de comunicar su experiencia; pero añadía en seguida que la cosa no es tan sencilla: «Yo diría más bien que el poeta está atormentado, ante todo, por la necesidad de escribir un poema»[4]. El aspecto social del arte es posterior al concepto esencial. Pero entra inmediatamente, completándolo. Esencialmente, el arte es lenguaje, y aun podría decirse que ese lenguaje constituye la expresión más profunda del ser humano pero ese lenguaje tiende a completarse en la comunicación. Heidegger ha escrito: «El ser del hombre se funda en el lenguaje *(Sprache),* pero éste sólo en el diálogo *(Gesprach)* se realiza auténticamente»[5]. Heidegger discurre siempre en un plano no meramente psicológico, sino metafísico y trascendente. Esencialmente, el *Dasein* es *Mitsein,* un estar-con. Sólo entendiendo la hondura metafísica de esta socialidad esencial del ente puede comprenderse el pensamiento poético de Heidegger.

El «otro», el espectador, no aporta a la obra sino su consagración. La obra no existe sino como un valor para el espíritu «en un plano en el que lo que ella aporta dialoga con aquello que se le pide, en que aquello que ella impone se confronta con aquello que se le impone»[6]. La creación es un impulso irresistible que tiende a hacer una obra durable y resistente; pero esta durabilidad y resistencia debe ser aprobada por el espíritu.

El artista es el primer testigo de su obra. Espectador de su creación, el artista se imagina testigo exterior; no puede juzgarse sin desprenderse de sí mismo, sin identificarse confusamente con un público... Se dirige a un auditorio ideal y ficticio que él no teme oponer al público que le rodea y al cual él presta su propio gusto, pero que se esfuerza también por imaginarlo diferente de sí mismo, porque sabe que uno es mal juez para sí mismo. Hay que decir, por tanto, que, «si la obra no se hace para un público, ella va a su encuentro y supone su existencia». El escritor, dice Blanchot, siente en sí, viviente y exigente, la parte del lector que está aún por nacer, y con mucha frecuencia, por una usurpación a la que apenas escapa, es el lector, prematura y falsamente engendrado, el que se pone a escribir en él»[7]. El individuo puede crear una obra para sí mismo, pero sólo alcanza la plena satisfacción que proviene de la creación de una obra cuando persuade a la comunidad a aceptarla.

En general, puede decirse que el arte sale ganando en esta colaboración entre artista y público. A ningún artista normal le es indiferente la recepción que el público hace a sus obras. Cuando se ve reprobado en este examen, se siente herido no tanto en su vanidad cuanto en su juicio sobre la legitimidad de la obra. Aun en los casos en que se sienta satisfecho de ella, no tendrá general-

---

[4] *The use of poetry,* (London 1934) p. 138. B. Brecht, igualmente, ha escrito en sus *Notas* de 1939: «Lo que me impulsa a escribir es la necesidad que siento de ver con claridad algunas ideas que (antes de escribir) están embarulladas en mi mente» *(Ecrits,* III, 41).

[5] *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* p. 36.

[6] G. Picon, *L'écrivain et son ombre*. Cf. todo el capítulo dedicado a la *obra como conciencia.*

[7] *L'espace littéraire* p. 209.

mente la extrema vanidad de creer que no puede equivocarse. Los artistas ven a su público como un colaborador, capaz de juzgarle por ser capaz de sentir las emociones que ellos han sentido al hacer la obra, porque ese mundo de sentires y emociones es común a los artistas y al público. Todos somos hombres, todos vivimos en una sociedad en la que tomamos casi los mismos elementos para nuestras funciones vitales.

2. EL ARTISTA FRENTE A LA SOCIEDAD

La independencia con que el artista ejerce hoy su función creadora respecto a los otros valores de la vida y a las otras funciones individuales y sociales, es notable si se la compara con otras épocas. Las manifestaciones artísticas de los pueblos primitivos las hallamos siempre en actividades sociales colectivas que unían lo práctico y lo utilitario, lo social, lo educativo y lo religioso, en un complejo integral con forma estética. Aun en las culturas superiores, en la Atenas clásica, por ejemplo, la idea del arte por el arte era incomprensible. Posteriormente, en nuestra cultura occidental, el arte vivió, evolucionó con una poderosa fuerza y vida estilística durante muchos siglos, alimentándose de la religión y sin desentenderse nunca de los máximos intereses de ésta. La Iglesia ejerció su influjo unificador a través de las formas artísticas. La búsqueda de una finalidad extraestética en aquellos que orientaban e influían decisivamente en la labor de los artistas es indiscutible, y ello no impidió que se alcanzaran las supremas cimas del arte. A partir del Renacimiento es cuando empieza a formarse el «profesional» del arte; pero sigue aún durante siglos enfeudado en la sociedad a la que sirve. Con el individualismo romántico cunde la teoría del aislamiento fecundo de los genios incomprendidos; la sociedad es hostil al genio; éste debe vivir en su «torre de marfil»: «seul et libre accomplir sa mission» (Vigny). Esta actitud de alejamiento altanero se ha mantenido en varias zonas del arte moderno; ejemplo de ello es la corriente purista lo mismo en poesía que en música, pintura, novela, etc. El hermetismo y la oscuridad han adquirido en nuestros días un sentido positivo, según advierte Friedrich al hablar de la lírica moderna[8].

La cacareada pureza formal de la obra, entendida como liberación de todo vínculo con una metafísica, con una ética, con una religión y con cualquier otro valor espiritual que constituyan los condicionamientos extrínsecos de la creación artística, es tentativa vana y estúpida. Es necia y suicida, porque el esteticista alejamiento de la vida y de la sociedad, al estilo del que intentaron Mallarmé y sus secuaces, no puede menos de esterilizar el genio creador y destruir la obra misma. Pero, además, constituye un empeño irrealizable, porque detrás de todos esos intentos está siempre, más o menos explícita, una

[8] *Estructura de la lírica moderna* p. 275.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

metafísica de la vida. Y si, desde hace ya varios decenios, la concepción purista del arte y de la poesía está en evidente crisis, es porque se ha derrumbado también la metafísica que la apoyaba[9].

a) **Interacción entre arte y sociedad: teoría sociológica**

La posición individualista y romántica no tiene sentido para quien estudia con sinceridad el problema fundamental de las relaciones entre el artista y la sociedad. Independientemente de la actitud que adopte el artista respecto a la sociedad y de la que adopte el público respecto a él, ambos son íntimamente solidarios aunque no se den cuenta de ello. El arte se nutre de la sociedad y es su expresión en la mayoría de los casos y en muchos aspectos de su compleja realidad. La concepción sociológica del arte, tal como ha sido valorada por algunos estetas de este siglo, tiene mucho de verdad.

Ya en el siglo pasado, H. Taine concibió su *Filosofía del arte* como una botánica aplicada a las obras del ingenio humano, pretendiendo que, así como la estructura de una planta depende de su medio natural, así «la obra de arte está determinada por el estado general del espíritu y de las costumbres que la rodean». Esta determinación se efectúa por medio de tres factores colectivos: la *raza,* el *medio,* el *momento,* tres factores que crean una temperatura moral que selecciona cada obra como la temperatura física selecciona cada planta. El genio no es más que la resultante de estas fuerzas[10].

Ni el medio *físico* ni el medio *social* explican la aparición del genio artístico que transforma ese medio; precisamente pueden explicar al hombre medio mucho mejor que al hombre excepcional. Concedamos, sin embargo, que en toda sociedad hay factores que tienden a homogeneizarla, a dar a sus miembros un mismo ideal (social, político, religioso, cultural), unas mismas costumbres, unos mismos gustos, una misma manera de pensar, de sentir y actuar en la vida. La historia de la ciencia muestra lo que decía Claude Bernard: que hay una sucesión necesaria y subordinada en la aparición de los grandes descubrimientos. Los grandes inventores se condicionan unos a otros. Y muchos descubrimientos científicos han sido efectuados simultáneamente por varios sabios que se ignoraban mutuamente. La identidad del medio es la que explica tales coincidencias. En toda invención hay una especie de coeficiente social, de colaboración anónima, que recuerda la creación colectiva del mito. Esto es más verdad en la invención científica que en la artística.

Para precisar la acción del medio social sobre la imaginación creadora, podría decirse con Ribot que «la tendencia a la invención está siempre en ra-

---

9 U. SPIRITO, *Funzione sociale dell'arte:* Rivista di Estetica (1956) n.1 p. 31.

10 No es difícil advertir el fallo de esta teoría, que no explica por qué, en una misma época y en un mismo medio, un artista es un genio y otro un mediocre.

zón inversa de la simplicidad del medio»[11]. El medio salvaje es por naturaleza muy simple y, consecuentemente, homogéneo. Las razas inferiores presentan un grado de diferenciación mucho menor que las más desarrolladas. La civilización progresiva se caracteriza por el desarrollo creciente de la personalización de los espíritus[12]. Por eso es inadmisible que el gran creador sea la resultante de su medio. Puesto que ésta influye también en otros, es necesario que en el genio haya un factor personal decisivo. Por otra parte, contra la teoría exclusiva del medio puede hacerse valer el hecho bien conocido de que la mayoría de los innovadores e inventores suscitan al principio oposición. «El misoneísmo de las masas me parece uno de los más fuertes argumentos en favor del carácter individual de la invención»[13]. Todos los sucesos psíquicos revelan una parte de invención y otra de rutina; pero en el genio la parte más importante y característica es la invención[14]. El genio, efectivamente, no es nunca la expresión puramente pasiva, el simple efecto del medio. A la teoría incompleta de Taine sobre el influjo del medio social hay que añadir una teoría fundada sobre el principio contrario: es necesario suponer el genio individual produciendo un medio nuevo o un nuevo estado de ese medio. El genio, al principio en oposición a una masa que se resiste, luego la transforma y la ennoblece. Lejos de ser exclusivamente pasivo y receptivo, es, sobre todo, activo, personal, creador. Es tributario de la humanidad; pero representa el más alto grado de personalidad; es menos la resultante de los otros que de sí mismo.

Charles Lalo sintetizó estos dos aspectos del genio artístico (el personal y el social), afirmando que la iniciativa instauradora en arte pertenece al individuo; pero no al individuo como tal, sino al *individuo socializado,* impregnado de antemano por el espíritu de la colectividad a la cual se dirige su iniciativa, expresando ese espíritu, no satisfaciendo las necesidades de ese medio sino porque las experimenta él mismo con más fuerza que el profano. En cada viraje de la historia, un artista genial desencadena una evolución o revolución, que no es más que la síntesis de las tentativas parciales y aisladas de numerosos predecesores[15]. La obra de arte es un puente que une a un hombre con los otros hombres. Indudablemente, esta «trascendencia» del arte es tanto más intensa cuanto más excelente es la obra. Cuanto más genial es la obra, es tanto más *personal, excepcional y única,* y tanto más se impone como revelación de una verdad *social y universal*[16]. La obra artística se integra en el orden vigente formado por los monumentos artísticos anteriores; pero este orden queda modifi-

---

[11] *Essai sur l'imagination créatrice* (París 1926) p. 126.
[12] M. J. Guyau, *El arte desde el punto de vista sociológico* p. 90.
[13] T. Ribot, o.c., p. 126.
[14] F. Paulhan, *Psychologie de l'invention* 2.ª ed. (París 1911) p. 61.
[15] Ch. Lalo, *L'art et la vie sociale* (París 1921).
[16] E. Moutsopoulos, *Vers une phénoménologie de la création:* Revue Philosophique (1961) p. 290.

cado —siquiera en grado mínimo— por cada obra nueva. No sería artística si no se integrara en el pasado, ni tampoco si no lo modificara de algún modo[17]. Parece, pues, razonable que el concepto *individualista* del arte y el *social* deben completarse y no intentar suplantarse. Pero esta tesis admite matizaciones diferentes. Nosotros opinamos que, en cada época, el artista mediocre está más de acuerdo con la sociedad contemporánea que el genio. En cuanto a la sociedad del pasado o del porvenir, las opiniones difieren; para Charles Lalo, el genio es más un consumador que un iniciador[18]; para nosotros, es al revés: el genio es más un precursor que un heredero.

El primer aspecto que el problema *arte y sociedad* presenta es, pues, el de los condicionamientos que la sociedad supone para la libre creación artística. Toda cultura tiene su propia individualidad colectiva. Como la individualidad de la persona de la que proviene directamente la obra, la individualidad colectiva deja también impronta indeleble en el arte. Decir que el arte, la poesía o la literatura son la expresión de la *sociedad,* contiene una verdad indiscutible, pero al mismo tiempo se presta a un enorme error. El arte expresa sólo ciertos aspectos de la realidad *social*. Los expresa a través de la individualidad del artista, de su manera propia de sentir y pensar. Pero ¿hasta qué punto hallamos en una obra literaria o artística la *vida* del autor? Lo que inmediatamente nos revela la obra artística (para quien sabe verla) es la imaginación y la sensibilidad del artista. Esta es la *verdad* estética de la obra. Un escritor puede eventualmente expresar su experiencia y su visión de la vida; pero en todo caso sería falso decir que expresa *cabal y exhaustivamente* la totalidad de la vida o incluso la vida toda de una época dada.

Mirando al pasado y a las obras *literarias* (precisamente las más significantes) que lo reflejan, «sólo quien tenga conocimiento de la estructura de una sociedad a base de fuentes que no sean las puramente literarias —escribe Welleck— será capaz de averiguar si ciertos tipos sociales y su comportamiento se reproducen y hasta qué punto»[19]. No podemos olvidar la complejidad del proceso creador, su radicación en el inconsciente, el juego imprevisible de la fantasía, la intervención de impulsos desconocidos para el sujeto mismo..., todo eso que nos permite concebir el arte como un *espejo deformante*. A cierta distancia de los acontecimientos, hay peligro de que tomemos como directa expresión de una mentalidad o de unas costumbres lo que es precisamente su negación, lo que es su sátira, su censura o su evocación irónica[20]. Hoy son muy diversas y aun contradictorias las interpretaciones dadas a ciertos textos de Platón o de Ovidio y Virgilio, o de otros autores antiguos. Dentro de unos siglos es posible que los hombres, ante ciertas obras de Picasso o de Rouault,

---

[17] Cf. texto de Eliot en p. 543.

[18] *Introduction à l'esthétique* pp. 326ss.

[19] *Teoría literaria* (Madrid 1962) p. 124.

[20] Sobre esta dificultad para pasar del *artista* al *hombre* por medio de la obra de arte, cf. *supra* p. 465 nt. 34.

no sepan calibrar lo que es sátira, lo que es ironía, lo que es adhesión afectiva, lo que es simple transposición fantástica, si no disponen de abundante documentación complementaria: correspondencia, memorias, crónicas, etc. Sin embargo, bien equipados de conocimiento de la mentalidad de una época, hasta la alegoría más abstrusa, la pastoral menos real, la farsa más grotesca, debidamente interrogadas, pueden decirme *algo* de la sociedad de una época. También aquí puede decirse que «al que tiene se le dará más».

Es verdad que el arte de una época nos hace conocer mejor a ésta. Pero hay que guardarse de considerar el arte como un simple *efecto,* como una *superestructura,* porque se da siempre un influjo en sentido contrario. Alguien ha llamado al arte «fundador de socialidad», no sólo porque eleva y dignifica la sociedad, sino porque, mediante su potencia atractiva y difusiva, las obras de arte pueden crear un público, lejano y disperso quizá en el espacio y el tiempo, pero unido por vínculos ideales de la contemplación admirativa. La eficacia socializadora del arte es tanto mayor cuanto que, hablando a *todos,* habla a cada uno *a su manera.*

Este influjo se concreta, según Adorno, en dos acciones: 1) en que introduce símbolos nuevos o usos nuevos de símbolos que evocan o refuerzan tendencias constituidas; 2) o bien constituyen nuevas tendencias. Esta distinción vale la pena de ser considerada atentamente. El influjo del arte no hay que verlo siempre en la dirección que orienta hacia el cambio de las estructuras sociales. Su influencia puede concretarse también en sentido conservador. En general, las instituciones religiosas y patrióticas existentes, al crear una mística que las defienda, piden también al arte una colaboración en el mismo sentido. Se le pide que se comprometa a confirmar o reformar, mediante su operación semántica, las actitudes establecidas, sean reaccionarias o revolucionarias. La segunda manera es más perceptible en nuestros días. Se la observa en todas las épocas en que el arte actúa más independizado de las otras fuerzas que dirigen la sociedad, en épocas de menor cohesión. Así, la tendencia innegable del arte moderno es la de una libre renovación de los comportamientos humanos, la transformación imprevisible de los destinos de los individuos y de los grupos. De ahí sus caracteres de alejamiento de la tradición, de todo contenido obligado, su cambio continuo de estilo, su búsqueda experimental continua.

René Berger observa que la obra de los genios nos hace descubrir un valor que se convierte para nosotros en *nueva realidad:* «El valor en arte... es el poder que nos hace cambiar de ideas, cambiar de conceptos, cambiar de sentimientos, cambiar de sensaciones, y que cambia, en fin, la visión que tenemos de las cosas. No es que *transforma el mundo,* como suele decirse a la ligera; *nos transforma a nosotros mismos*»[21]. Este influjo constituye un tema de análisis sumamente delicado. Hay un influjo *directo* del arte en la sensibilidad y en la imaginación, en lo que llamamos el *gusto;* no es tan directo, inmediato y perceptible en lo referente a la conformación de la mente y del corazón y a las

[21] *Conocimiento de la pintura* p. 36.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

decisiones de la voluntad. Cabe que los enamorados se suiciden siguiendo el ejemplo de *Werther,* que los descontentos de las estructuras sociopolíticas se insurreccionen ante el ejemplo de los tripulantes del acorazado *Potenkin* o que los entusiastas de la pintura de Matisse se convenzan de que la vida no es más que una «fiesta para los ojos». Pero seguramente ese resultado no será más que excepcional. ¿Cómo determinar el influjo *social* de un libro, de un filme, de un cuadro? En realidad, parece que tal influencia no es considerable sino tras el contacto de muchas obras del mismo sentido, como ocurre que no es un consejo de una persona, sino el lento y continuado trato con ella, lo que nos induce a tomar determinadas actitudes mentales y determinadas resoluciones.

El influjo del arte en la sociedad es, sin duda, más analizable cuando se trata del arte del pasado, ya que entonces contamos con otra documentación para conocer el talante de una época. Pero, como se da también un influjo en sentido contrario, siempre quedamos en la imposibilidad de determinar en qué grado los artistas han provocado la transformación del hombre de una época y hasta qué grado simplemente la reflejan.

El arte es siempre ideológico por naturaleza. El artista siempre niega o afirma algo; es decir, de uno u otro modo, independientemente a veces de su voluntad consciente, lucha por un ideal. Los autores socialistas citan gustosamente un texto de Chernichewsky: «La literatura no puede dejar de estar al servicio de una u otra corriente de ideas; este destino está en su naturaleza, es un destino que no podría rechazar aunque quisiera». Ningún filósofo del arte se atreverá a negar esto. Lo que sí debe negarse es que a un artista se le pueda imponer desde fuera, y en virtud de una conciencia superior opuesta a su propia espontaneidad, un programa ideológico.

b) **El arte dirigido: la teoría marxista**

El problema de la posibilidad de un arte dirigido por los políticos, ya planteado y resuelto por Platón a expensas de la libertad y aun de la existencia misma del arte, se volvió a plantear en el siglo XIX. Al hacerse más aguda con el maquinismo la división del trabajo y más profunda la alienación del trabajador, se vio la distancia que nos separaba de edades pretéritas, en que la creación artística surgía espontánea en medio de la labor artesana de todos los días. Algunos utopistas (Ruskin, W. Morris, etc.) se pusieron a soñar en una sociedad futura en la que todo obrero realizaría su tarea en un clima de gozo creador, una comunidad feliz en la que no existiría distinción entre artistas y trabajadores, sino que todos serían libres artesanos al mismo tiempo que creadores[22].

---

[22] Todavía ayer escribía Marcuse: «La idea de una convergencia no sólo de técnica y arte, sino de trabajo y juego; la idea de una posible configuración artística del mundo ambiente..., la idea utópica de una realidad estética, debe ser mantenida a pesar de la burla que hasta hoy la ha acompañado» *(El futuro del arte:* Convivium n. 26 [1968] p. 78).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

La búsqueda urgente de una solución *positiva* del problema se planteó en el círculo de los sociólogos de la época adeptos de la filosofía hegeliana. B. G. Belinsky (1810-1848) preparó esta mentalidad, modificando a Hegel al sustituir el espíritu absoluto del maestro por el espíritu objetivo que es la *socialidad*. El arte, según él, es heterónomo por naturaleza; el artista no puede sustraerse a sus deberes sociales, y el poeta debe ser un ciudadano antes que artista y mezclar sus aspiraciones a las de la sociedad.

Ya expusimos en la parte histórica los fundamentos de la estética marxiana: la superestructura cultural y artística es un producto de la infraestructura. El factor socioeconómico crea el sentido estético de la humanidad. En la perspectiva histórica del materialismo dialéctico, en la visión profética de los clásicos del marxismo, el único arte válido es el arte *realista,* el arte que refleja la realidad con la máxima profundidad; es decir, el arte que nos revela la dinámica dialéctica de la historia humana. Ya sabemos a qué consecuencias de injerencia política en la labor artística conduce fatalmente si a esa filosofía de la historia se añade que un determinado partido es el «factor consciente y hegemónico» de esa dinámica histórica. El arte que «floreció» en Rusia desde Lenin hasta la muerte de Stalin es testimonio de ello.

En cuanto a una «crítica» del arte del pasado inspirada en principios marxistas, podemos reconocer el valor positivo de ciertos análisis de Balzac por Engels[23] o de Thomas Mann por Lukács, pero añadiendo que sólo nos revelan ciertos aspectos «históricos», aspectos que tales intérpretes veían «iluminados» por su propia filosofía de la historia. Reconocemos el valor de esas críticas, puesto que aceptamos el principio de que «todo arte está condicionado socialmente»; pero debemos añadir, con A. Hauser, que «no todo arte es *definible* socialmente»[24]. Es insuficiente una crítica artística que deja en la sombra los aspectos psicológicos y formales que le son esenciales.

No ha habido filosofía (de cualquier tipo que sea) que «desde arriba» (como diría Fechner) haya pretendido invadir tan dogmática y exclusivamente el campo de la estética con desprecio de toda otra metodología. Es verdad que algunos en los últimos años han pretendido liberar al marxismo de este dogmatismo, manteniéndose en un plano descriptivo y crítico y evitando, cuando han subido al plano normativo, las tesis tiránicas del stalinismo. Pero es difícil que la fuerza de los principios no arrastre hacia ellas, convirtiendo el arte en una actividad heterónoma, sujeta a finalidades extrínsecas. Platón arrojaba de

---

[23] Arnold Hauser ha observado justamente el costado «romántico» de las descripciones de Balzac que son mucho menos «realistas» de lo que Engels supone (*Historia social* [Madrid 1964] II p. 289).

[24] A. Hauser, *Introdución a la historia del arte* (Madrid 1961) p. 27. El autor añade, resumiendo las ideas expuestas en su obra sobre sociología del arte: «Es problemática aquella conexión entre verdad en el arie y verdad en la política, aquella identificación de naturalismo y socialismo, que desde sus orígenes fue uno de los principios fundamentales de la teoría del arte socialista, y todavía es hoy uno de sus dogmas».

su *República* a los poetas, que consideraba corruptores de la juventud; pero al menos él no invocaba sino principios de *moralidad,* y tenía la honradez con su propia sensibilidad estética de no poner al poeta en la frontera sin antes coronar de lauros su frente y derramar mirra sobre su cabeza[25]. Los fanáticos de todas las religiones se han dejado arrastrar a actitudes análogas en virtud de una fe en valores eternos. Sólo en nuestro tiempo se ha pretendido hacer lo mismo en nombre de una *estética*.

Reconocemos la validez artística de Bertold Brecht, de Mac Diarmid, de Maiakowsky, de Neruda, de Schostakovich, de Picasso; pero estamos contra la estética que quiera imponernos que el programa a realizar sea el que tuvieron esos artistas y contra la idea de que solamente ellos sean los genios de nuestro tiempo. El papel social del arte es evidente. Desvincularse de la sociedad es suicidarse lo mismo en la vida que en el arte. Pero no hay socialidad auténtica sin respeto a la persona, y el arte está penetrado de personalismo. La doctrina estética del marxismo, al menos en su fase leninista-stalinista, es, en realidad individualista en el peor sentido; es un individualismo *teóricamente* extendido a un mayor número —el proletariado— y *prácticamente* extendido a los dirigentes y dictadores.

Aunque se quiera evitar el dirigir el arte desde las almenas de un partido, concebir el arte (como pretende Lukács) como síntesis de forma y contenido, pero dando a éste un sentido único, fundado en una filosofía de la historia, es una actitud que no se justifica *a priori* y parece oponerse al examen empírico de las obras de arte consagradas por el veredicto de la historia y por la apreciación ingenua e inmediata de la mayoría humana. Sin duda, la obra de arte queda enriquecida cuando en la síntesis formal se integra los valores humanos que aprueba la conciencia del hombre normal. Incluso podríamos aceptar con Lukács que «los elementos subjetivos de sinceridad, intensidad, agudeza, no garantizan el éxito de la obra». Pero querer dictaminar más tendenciosamente sobre esos valores de contenido y exigir que respondan a la cosmovisión cristiana o a la marxista, es un pecado de *hybris* contra el destino que nos hizo ignorantes respecto a la escatología de la historia. A nuestro juicio, la teoría marxista es, una vez más, una *poética* que, respondiendo a la mentalidad de un mundo cultural ceñido por determinados límites geográficos y temporales, se arruga, una vez más, categorías de *filosofía* estética. La historia misma, con su curso inexorable, la dejará arrumbada.

Emborrachados por su materialismo histórico y dialéctico, los pensadores marxistas (en una época todavía con muchos residuos de romanticismo) creyeron que podían derivar sus conclusiones a todos los terrenos del pensamiento, de la cultura y de la praxis con toda la fuerza de una doctrina mesiánica. Esto podría dar a su empresa, en el orden práctico, la eficacia que proporciona el vigor y el fanatismo de una religión. Pero no cayeron en la cuenta de que la

[25] *Rep*. X 607; *Leyes* VII 817.

religión, cuando es verdadera, y precisamente por serlo, no obstante la afirmación de valores absolutos que trascienden al individuo, empieza respetando su personalidad, su autonomía y su conciencia. Precisamente por eso la filosofía cristiana auténtica respeta la ley intrínseca según la cual el artista concibe y crea su obra. Un arte que empezara por plegarse a leyes extrínsecas, no sólo sería un arte falso exangüe y falto de vida, sino que implicaría una traición a sí mismo como valor *humano* dentro del cuadro jerarquizado de valores que impone al hombre una visión profunda de la vida.

3. EL PÚBLICO ANTE EL ARTE

Antes de emitir juicios valorativos e interpretaciones de la obra artística, el público debe *contemplarla* adecuadamente. Pero la contemplación artística no es un simple *mirar.* Para ser *contemplada,* la belleza está exigiendo una mirada «simpática». Plotino decía que no se puede contemplar la belleza si no se es bello. Y la experiencia parece atestiguarnos que el que se acerca a una obra de arte tiene ya una cierta complicidad con ella; que va *en busca* de la belleza, que la *espera,* y que incluso la verdadera *contemplación* de la belleza no se produce sino después de un primer movimiento de interpretación. No es que la belleza sea puramente subjetiva. Está ahí, pero como esperando que yo la busque y no revelándose sino como recompensa a mi deseo e interés por descubrirla[26].

La contemplación artística implica, pues, una actitud no sólo activa, sino, en cierto modo, *productiva;* si no es *creadora* (como la han llamado algunos), es *re-creadora* (J. Cl. Piguet) o *co-creadora* (López Quintás). El arte nos levanta o nos sumerge en su ámbito (como piensa este último filósofo), nos coloca en su punto de vista; un punto de vista que no teníamos ante el objeto natural que quizá inspiró al artista y que ahora vemos expresado y transfigurado por la virtud del arte. Esta es la razón por la que en un buen cuadro *vemos más* sobre cierto objeto de lo que vemos en el objeto mismo. Sin embargo, no podemos decir que la experiencia imaginativa del contemplador sea *idéntica* a la del artista.

La noción de *público* es varia. Algunos distinguen tres clases de «consumidores»: —la *gran masa,* sin personalidad; —el *público,* es decir, cierto sector algo preparado, aficionado a veces a autores rechazados por la masa; —y los *expertos,* es decir, los profesionales del arte y de la crítica. Aún podrían distinguirse más variedades. Lo interesante es señalar que toda agrupación implica una psicología colectiva que no se identifica con la psicología individual. La masa y el gran público, en general, son pasivos con respecto al

---

[26] L. Pareyson, *Contemplation du beau et production des formes:* Revue Intern. de Philos. (1955) pp. 16-32.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

arte. Se adaptan a lo que impone la vida, los usos y costumbres, y se muestran refractarios ante lo nuevo, ante lo que exige un esfuerzo de comprensión y de adaptación. Ciertos públicos más restringidos (los que frecuentan conciertos, teatros, exposiciones, etc.) no son tan inertes.

El público no es siempre sincero y objetivo en sus apreciaciones. Se engaña él mismo fácilmente. Ciertos imperativos de la sociedad, de la amistad, de la antipatía, de la vanidad, le influyen. Los *snobs* se caracterizan por el deseo de aparentar que gozan ante obras que en realidad les aburren. Esta insinceridad es, a veces, inconsciente por razón del contagio afectivo, de la convergencia mental y psíquica de los contempladores, oyentes o aficionados, contagio del que nadie está absolutamente libre, ni siquiera los expertos. Hay ejemplos históricos de este subjetivismo de la emoción estética capaces de hacer humilde y prudente al más persuadido de la independencia de su juicio.

Está comprobado que el éxito ante el gran público no es prueba irrefutable de excelencia. Y viceversa, grandes genios (Víctor Hugo, Wagner, Claudel...) fueron silbados en sus estrenos. Hoy no se hallan compradores para lienzos firmados por Meissonier o Bouguereau, que en su día se estimaron en verdaderas fortunas; en cambio, en 1958 se pagaron diecisiete millones de pesetas por un retrato de Manet que no fue aceptado por la misma cliente que lo había encargado. Más recientemente se han vendido por muchos millones de dólares varios lienzos del infeliz Van Gogh, que apenas logró malvender un par de cuadros mientras vivió. Sólo la posteridad, el asentimiento de largos siglos, constituye el definitivo refrendo de excelencia. El éxito en vida se ha debido frecuentemente a la intriga, a la política, a la casualidad, incluso a la mediocridad misma, actualmente, el éxito es casi imposible si no se dispone de los medios de propaganda.

De hecho, ¿cómo se suele contemplar una obra de arte? Aparte lo que en seguida diremos sobre la mirada del *crítico,* la contemplación suele depender del temperamento y la educación del contemplador. El siglo pasado, Karl Groos distinguía la contemplación tranquila, con olvido de sí mismo, de la contemplación con *Einfühlung,* o transposición del propio yo en el objeto. Paralelamente, Müller-Freienfels[27] distinguió al simple *espectador (Zuschauer),* que conserva su personalidad, y el *co-actor (Mitspieler),* que trueca la suya por la de un yo ajeno. El primer tipo se da más frecuentemente en las artes plásticas; el segundo, en la poesía y el teatro. Henri Delacroix ha matizado más las variedades psicológicas que ofrece la contemplación del arte, distinguiendo: —el sujeto que se cuenta *su* propia historia; —el sujeto que se cuenta *una* historia; —el que olvida todas las historias para perderse en el objeto mismo; —el que olvida la precisión y la distinción del objeto en favor de la emoción profunda que suscita[28]. En realidad se trata de una diferencia de

---

27 *Psychologie der Kunst* I 66ss.
28 *Psychologie, de l'art* 117ss.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

grado; con frecuencia, un mismo sujeto pasa de uno de esos estados a otro. La división establecida por el psicólogo Delacroix encierra una referencia directa a la vida personal del yo contemplador, puesto que un co-actor (en la división de Müller-Freienfels) puede no olvidar su propio yo, sino mezclarse a la acción precisamente para vivir su propia vida. Ateniéndose a los diferentes aspectos de la obra sobre los que puede fijarse la atención, Stokowski distinguió al *sensitivo,* al *emotivo,* al *místico* y al *técnico* o *cerebral,* términos que son suficientemente significativos para no precisar de una explicación[29].

En general, se ha admitido que el deleite que el arte proporciona a una gran parte del público consiste en ese ensueño con el que se evaden de la realidad cotidiana durante la contemplación de la obra artística. Durante mucho tiempo se ha visto en ese ensueño el verdadero «placer poético», aunque, generalmente, distinguiéndolo de la complacencia más puramente estética que experimenta el que sabe guardar las distancias y reservar sus energías para captar la belleza de la forma. Hoy se tiende a un mayor rigor en la definición de la fruición estética, y se pretende que no hay auténtico goce *estético* si no se percibe netamente la belleza de la forma. Sin embargo, no es fácil separar en la vivencia concreta lo que es pura fruición de la forma contemplada y goce proporcionado por la evasión de la realidad cotidiana. En todo caso, hay que notar que, aun en el más exigente contemplador del arte puro, la *fruición* y el *juicio* son dos funciones distintas que exigen dos momentos distintos, momentos que pueden ser consecutivos o alternantes; el que critica ya no goza.

Desde el punto de vista de la preparación cultural del contemplador, hay quien recomienda una actitud *objetiva,* evitando referencias que le lleven fuera de la obra que tiene delante. Lipps decía que la obra de arte hay que verla como descendida del cielo, dejando que hable por sí sola. Aunque parezca la más pura, esta actitud no es la actitud ideal. Volkelt dice que ni siquiera es posible tal «pureza» e independencia de visión en personas cultas. Al contemplar, por ejemplo, los frescos de Giotto, es imposible que no esté en la conciencia de todo contemplador algo ilustrado la idea de que está viendo una obra de un maestro italiano del Trecento, y, al ver un frontón de Olimpia o al escuchar una ópera de Rossini, que no refiera esas obras a sus épocas respectivas.

La observación de Lipps tiene su parte de verdad si se quiere indicar que el contemplador tiene que ponerse en guardia contra ciertos *factores extraestéticos* provenientes de categorías de valor extrañas al arte. Un *Cristo* de Gregorio Fernández puede emocionarme más que el *Cristo de la Minerva,* de Miguel Ángel; los *Fusilamientos de la Moncloa,* de Goya, más que la *Derrota de San Romano,* de Paolo Uccello; las *Ninfas,* de Bouguereau, más que la *Venus,* de Cranach; el *Canto general,* de Neruda, más que el *Canto a Teresa,* de Espronceda. Pero es probable que en esos casos se trate de una emoción que tiene poco que ver con la auténtica fruición estética.

---

[29] *Música para todos nosotros* p. 34.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Esto supuesto, es indudable que un mayor conocimiento del artista, de sus obras, del medio en que ha vivido, de las ideas y sentiros que le han nutrido, una afinidad espiritual con su mente y sensibilidad, ayuda a la recta contemplación de su obra. Por falta de esta comunidad de gusto o de cultura puede ocurrir que el Partenón para algunos sea una pequeña cantera de mármol[30]. Es verdad también que la contemplación estética difiere de la contemplación meramente erudita o técnica. El historiador, el arqueólogo, el técnico en cualquier ciencia, encuentra en la obra artística fuentes abundantes de interés; pero eso mismo puede constituir, parcialmente al menos, un impedimento para la verdadera contemplación. Los valores ilustrativos o «literarios» suelen absorber la atención de muchos espectadores. El interés arqueológico de un historiador o los conocimientos técnicos de un artista pueden ser un obstáculo para abandonarse ingenuamente a la contemplación de *la obra*. Tal vez por eso Miguel Ángel era para el Greco «un pobre hombre que no sabía pintar», y el Greco era para otros «un pobre loco que no sabía dibujar»[31].

4. LA CRÍTICA DE ARTE: EL JUICIO DE VALOR

Contemplación y crítica están estrechamente ligadas. El análisis crítico ayuda a una mejor contemplación interpretativa; la contemplación, concretando vibraciones subjetivas y datos objetivos progresivamente observados, propone interrogantes y proporciona temas a la crítica.

¿Qué valor objetivo debemos dar al *juicio crítico*? Desde luego, la mutabilidad del gusto es un hecho que no necesita demostración. Pero al mismo tiempo es casi general la aceptación de la *universalidad* del juicio crítico. El que critica exige implícitamente que se esté de acuerdo con él. El crítico avisado debe ser consciente de la variabilidad del gusto, ley a la que él mismo está sujeto. El hombre, ser histórico, es criatura de mudable sensibilidad. La vida del espíritu en el curso de la historia y de una existencia humana se concreta en formas determinadas, personales y sociales, indefinidamente nuevas. En cuanto una de esas formas toma una dirección artística, su primera reacción es reclamar una determinada manera de *hacer arte,* su propia manera. Es un cambio de sensibilidad que lleva a un estilo de interpretación conforme a una pauta concreta, a un gusto personal. Además, dentro de cada época y de cada civilización cuentan las diferencias individuales de temperamento, de educación, de cultura. Cuando el que juzga tiene en cuenta esas circunstancias individuales por lo que se refiere a sí mismo y al autor cuya obra juzga y emite sus juicios después de una contemplación adecuada, se comprende que su validez será muy superior a la que puede concederse a la impresión y al juicio

---

30 P. VALÉRY, *Cours de Poétique, en Variété* V p. 309.

31 Véase O. WILDE, *El crítico artista,* en *Obras completas* p. 992.

de un turista apresurado. Esto quiere decir que el gusto puede irse educando. Se llama *buen gusto* al de aquellas personas cuyos juicios coinciden espontáneamente con el de la crítica así educada, con el juicio reflexivo, basado en principios objetivos derivados de la filosofía, de la historia y de la experiencia estética.

Junto a la constatación del hecho de la diversidad de juicios fundada en la diversidad de gustos, hay que reconocer que el juicio de valor aspira y debe aspirar a la objetividad. El juicio crítico es incompatible con juicios de valor contrarios. Admitir la multiplicidad del juicio de valor sería caer en el relativismo y acabar con la posibilidad de discriminar el arte del no-arte, admitiendo la justificación de todas las obras en la indiferencia y equivalencia absolutas. Verdad es que el relativismo en la apreciación tiene sus argumentos y es aceptable dentro de ciertos límites. Pareyson ha señalado algunas razones que favorecen el relativismo: «Un vivo sentido de la multiplicidad y de la originalidad de las obras humanas, el deseo de alcanzar el máximum de comprensión posible, la adhesión y la participación en las conquistas más variadas del espíritu humano, el cuidado de no evaluar según su propio gusto obras conformes a un gusto diferente, la preocupación de no dar juicios apresurados y de no subordinar la comprensión a la evaluación, sino dar más bien la preferencia a aquélla»[32]. Pero el relativismo es inaceptable si esta preferencia de la comprensión sobre la evaluación lleva al extremo de prescindir completamente de ésta.

La necesidad de un juicio de valor fundamentalmente *único* se comprende mejor si se considera, como ya observamos en otro lugar[33], que el criterio de la excelencia artística es la obra misma. Uno de los axiomas de la estética moderna es el principio según el cual el arte no puede juzgarse por el gusto personal del contemplador, ni según las leyes de una *poética* preestablecida, ni por nada exterior a la obra misma. Todo cuanto dijimos sobre la génesis de la obra, sobre el arte como autoexpresión y como creación, ilumina esta cuestión y nos confirma en la tesis de que es el artista el que crea su propio código en el momento de crear su obra; mejor dicho, es la obra la que, al quererse así, está dictando su propia norma, única e irrepetible. La singularidad de una obra que está gestándose y naciendo no puede sacrificarse a la abstracción de una norma ideal. Por tanto, hay que juzgar la obra por criterios intrínsecos a ella; es decir, hay que adoptar como medida y criterio del juicio lo que ha sido ley y regla de la obra misma en el curso de su producción. El lector, el oyente, el contemplador, deben penetrar en la vida íntima de la forma para verla actuar antes de existir; deben ser testigos de esa dinámica formativa hasta comprender que ésa y no otra debía ser la *forma,* que la obra debía existir *así* y no de otra manera. Por eso, la contemplación crítica es algo muy distinto de una

---

[32] *Interprétation et jugement:* Revue Philosophique (1961) p. 224.
[33] Cf. p. 389ss.

contemplación meramente receptiva; consiste más bien en *ejecutar* la obra de arte, el hacerla hablar según su lenguaje[34].

Puesto que la obra de arte es un logro de la fuerza cósmica del universo, puesto que ella constituye por sí misma un orden (cosmos) u organismo, es esa ley interna a su propio orden la que constituye el único criterio. No podemos rechazar las criaturas del Greco a título de que violan las leyes anatómicas de la gente toledana del siglo XVI o de los tipos creados por Rafael. Juzgar una obra de arte que antes describimos como un organismo, es hacer ver que tal organismo existe; descubrir su ley interna, su regla individual, su lógica; entrar en el dinamismo de la obra y hacer ver la conformidad de la *forma formante* con la *forma formata*[35]; es decir, hacer ver la intencionalidad profunda de la obra. Este criterio es, por tanto, el más objetivo y el más universal, puesto que es congenital con la obra misma. La existencia de la obra en cuanto tal es el signo y el testimonio de su valor. Juzgarla será considerarla en su realidad de obra de arte, es decir, forzarla a pronunciar ella misma su juicio sobre su propio valor, que es justamente el juicio que nosotros debemos pronunciar. Un juicio que, por tanto, será único, objetivo y universal.

Si de la cuestión *de iure* pasamos a la cuestión *de facto,* no podemos sentirnos tan seguros sobre la unicidad del juicio crítico. Al juzgar las obras habría que saber superar siempre los criterios de gusto para llegar noblemente, ingenuamente, limpiamente, al corazón de la obra, a su realidad. Sin duda, si careciéramos de *gusto,* no seríamos capaces de apreciar obra alguna. Porque tenemos gusto, nos es posible interesarnos en las obras de arte y adentramos en su contemplación, en su comprensión y en su interpretación. Pero porque tenemos en cada momento histórico de nuestra vida un *determinado* gusto, corremos el peligro de no *ver* la obra tal como es. El gusto, que debiera ser un medio de penetración en la obra, puede tomar indebidamente la dirección de la crítica, y entonces hay lugar a que no llegue al meollo de la obra y no la comprenda realmente. T. S. Eliot, a propósito de la crítica de poesía, observa que espontáneamente tendemos a generalizar partiendo de la poesía *que cada uno conoce mejor y que le gusta más,* no partiendo de toda poesía[36]*,* ni siquiera de toda la que uno conoce. Eliot añade que el número de personas que puede hallar gusto en *algún* género de poesía es muy grande; pero el que es capaz de gustar *toda* poesía es muy pequeño, si es que existe.

---

[34] L. PAREYSON, *Contemplation du beau et production de formes:* Revue Intern. de Philosophie (1955) pp. 16-32.

[35] L. PAREYSON, a.c.: «Juzgar no es evaluar por un criterio exterior... Ni es tampoco identificar el criterio con la obra misma, sino reconocer este juicio sobre el valor propio que la obra lleva en sí desde su nacimiento; juzgar la obra no es sacrificar la singularidad de la obra al criterio del juicio, ni descuidar el criterio del juicio en provecho de la singularidad de la obra, sino reconocer en la existencia misma de la obra individual la universalidad de su valor». Así se evita el dogmatismo y el escepticismo al mismo tiempo.

[36] *The use of poetry* pp. 139-141.

Hay que ensanchar el campo del gusto, estar siempre desconfiado de las jugarretas que puede hacernos nuestra natural tendencia a la inercia, al orgullo, al mínimo esfuerzo. Y, sobre todo en épocas críticas, ponernos *a priori* de parte de aquel cuya obra —hecha con sinceridad— constituye para nosotros un problema a resolver, sin encastillarnos en las fronteras de un gusto que formamos hace años. Aun así, siempre habrá peligro de no acertar. El hecho de que todos los expertos no comprendan ni juzguen todas las obras con la misma exactitud, que críticos muy competentes se hayan visto obligados a retractar sus juicios, que ciertas épocas hayan recusado obras geniales luego reconocidas por las siguientes generaciones, son otras tantas razones que prueban no que el arte carece de criterio objetivo, sino que la fuerza del gusto y de la sensibilidad nos puede impedir descubrir ese criterio en la obra misma.

5. LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA DE ARTE

Frecuentemente, el *juicio de valor* que pronuncia el crítico suele ir acompañado de una *interpretación*. Ahora bien, es necesario subrayar que, si el juicio de valor tiene y debe tener pretensiones de unicidad, la interpretación, en cambio, se expone con la conciencia de no ser la única. La interpretación es el fruto de la comprensión de la obra por parte del contemplador crítico. Esta comprensión es una especie de «re-creación» de la obra. Y cada contemplador la «re-crea» a su manera, es decir, según su propia personalidad.

Generalmente se acepta que la interpretación debe ser múltiple. Pero no es frecuente conocer el verdadero fundamento de esa multiplicidad. Esta creencia se funda a veces en un falso concepto de lo que es la interpretación. Se la juzga a veces como simple aproximación a la obra, que no llega a su esencia verdadera, que capta sólo aspectos superficiales, en los cuales queda campo libre para la imaginación, como si para la interpretación bastara tener un temperamento poético que sustituyera las impresiones subjetivas a la comprensión de valores y significaciones objetivas ínsitas en la obra. De ahí que con frecuencia se consideren las interpretaciones como una manifestación de una sensibilidad juguetona, irónica, que toma la obra de arte como campo muy apto para un juego sutil de divagaciones imprecisas y arbitrarias.

Pero la interpretación no es eso. La interpretación es verdadero *conocimiento* de la esencia de la obra. Implica una comunión con ella, un acorde entre un aspecto de la obra y un aspecto de la personalidad del contemplante. Este personalismo de la interpretación está muy lejos del subjetivismo al que a veces se pretende reducir el comentario interpretativo. Precisamente porque no es posible una auténtica interpretación sin que se produzca una «consonancia» entre la obra y el crítico, el comentario de éste debe ser *personal*. «El intérprete transforma su propia persona en medio de penetración y en instrumento de revela-

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

ción»[37]. Este carácter personalista de la interpretación, que excluye el *puro subjetivismo,* implica la multiplicidad de las interpretaciones, puesto que el acorde entre la obra y un crítico no puede ser más que parcial, en el sentido de que es sólo en un aspecto de la obra y en un aspecto de la personalidad del crítico donde se ha producido el acorde. Es, pues, perfectamente explicable, y aun necesario, que se den otras interpretaciones, como manifestaciones de una consonancia de la misma naturaleza, entre otros aspectos de la obra con otros temperamentos, y aun con el mismo crítico en otro momento de su vida. En el capítulo dedicado a la estructura de la obra artística hemos hablado de esta múltiple dimensión de toda obra lograda. Cuanto más genial es, más amplio es también el abanico de interpretaciones que ofrece a los intérpretes. La multiplicidad de la interpretación es un testimonio más de la riqueza de la obra.

De todo esto se deduce que no puede señalarse al crítico un determinado tipo de comentario interpretativo. Sin duda, la interpretación exige cierto análisis de la obra; pero, aceptado el papel principal que debe jugar el temperamento del crítico, no se puede precisar hasta qué punto debe llegar este análisis y qué orientación debe dar a su comentario. Desde luego, influyen corrientes generales de la sensibilidad y del espíritu que afectan a todos los hombres dedicados a la creación y a la interpretación en cada época. Con razón se ha podido hacer una historia de la crítica, como historia del gusto y de las tendencias generales que guían a la inteligencia y a la sensibilidad de los hombres. Así como hay un «orden» en el cual debe integrarse toda obra artística por muy nueva que sea, así también hay un «orden» en el que debe integrarse la crítica. Una herencia común y una especie de causa común agrupa inconscientemente a los críticos, lo mismo que a los artistas de una misma época.

La comparación y el análisis son los principales utensilios del crítico a juicio de T. S. Eliot; utensilios que deben manejarse con sumo cuidado. Se trata, sobre todo, de acercar al público a la obra con la mayor objetividad y profundidad posibles; iluminando los condicionamientos de la obra y su génesis. Para ello se puede empezar por su lógico principio: qué inspiró al artista, qué le movió, qué quiso decir y hacer, qué es lo que nunca pudo querer con esa obra, cuáles fueron sus condiciones psicológicas y sus condiciones externas. Un estudio complexivo desde estos puntos de vista no siempre es posible y tiene el peligro de llevar la atención fuera de la obra misma. Tarde o temprano (a veces desde el primer momento) hay que abordar y analizar la obra misma.

Desde que en el arte predominó la tendencia formalista, esa misma tendencia se impuso también en la crítica. El análisis formal debe hacerse con sumo cuidado, guiándose de la intuición y de la observación objetiva de lo que se tiene delante más que de sistemas formales preconcebidos. Los estudios sobre el ritmo (Ghyka, Servien, etc.) se apoyan en minuciosos análisis de obras artísticas y pueden orientar para la crítica. Los trabajos de Dámaso Alonso sobre

---

[37] L. Pareyson, a.c., p. 228.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Góngora y Calderón, los de Carlos Bousoño sobre poetas contemporáneos, los de André Lhôte, Marangoni, Lionello Venturi, etc., sobre realizaciones de las artes plásticas, se adscriben también a este sistema de crítica formal que desde Riegl y Wölfflin está aún en boga. Sin embargo, un juicio completo de una obra artística no puede limitarse a los factores puramente *gestálticos*. Si el artista ha representado y expresado objetos o sucesos, no podrá hacerse una crítica completa sin referirse muchas veces a esos objetos y sucesos. No puede hacerse una crítica acabada de las *Hilanderas* considerando el cuadro como si fuera abstracto; el crítico tendrá que referirse continuamente a las figuras, a la luz, al taller, a la rueca, al mito de Palas y Aracne, etc.

Una orientación de la crítica que se ha considerado opuesta a la *formalista,* pero que debe mirarse como complementaria, es la crítica *semiótica,* la que mira en la obra de arte un conjunto de signos. La estética marxista exige forzosamente una *interpretación* sobre el contenido, puesto que la misma *valoración* de la obra la hace depender preferentemente del contenido significado.

Otros han preferido atender a lo que la obra nos revela sobre *su autor*. Durante la época romántica, lo que se buscaba en los productos del arte era cierta impresión de fuerza, de originalidad, de personalidad. «Las grandes obras —decía Balzac— subsisten por su lado apasionado». La autarquía, la personalidad de la obra, era sólo considerada como fruto de la personalidad del autor. Este criterio, por su romanticismo sin duda, reaparece en muchas épocas y es tan viejo como Platón. El gran filósofo griego, al querer convencer de su criterio de la *justa medida* y de la moderación, se encontraba con que era cosa común expresar la fruición estética con fórmulas que alababan la rapidez, la fuerza, la vivacidad; en una palabra, la energía o virilidad (ἀνδρεία)[38].

Como resultado del enorme desarrollo de la psicología en nuestro tiempo, se ha propagado también un tipo de crítica psicológica y psicoanalítica que comenta las obras relacionándolas con la biografía del autor, con su estructura biológica, con su temperamento, su carácter; con las experiencias infantiles que pudieron haber marcado su personalidad.

Tal vez haya que decir que el crítico debe fusionar todos esos criterios y situarnos en el máximo número de puntos de vista. En todo caso, debe poner al lector en disposición «simpática» con la obra, buscando un acercamiento subjetivo e intentando despertar impresiones análogas a las que debe provocar su contemplación; de ahí que todo crítico deba tener algo de poeta. Los comentarios de Fromentin, de Marcel Proust, de Rilke, de Valéry, de Claudel, de Ortega y Eugenio d'Ors; de Camón Aznar, de García Lorca y Dámaso Alonso sobre ciertas obras de arte, son, para los lectores de alguna sensibilidad, más eficaces que los farragosos análisis de muchos especialistas de la crítica. Lo importante no es que el crítico haga aceptable su interpretación, sino que la haga de manera que el lector sea llevado a formular el mismo juicio de valor que la obra le ha merecido a él.

[38] *Pol*. 307a.

TEXTOS

1. PETRARCA: *Critica tu propia obra como si fuera la de tu adversario*

Cuando hayas acabado de escribir completamente lo concebido por tu mente, hazlo leer en alta voz, y, escuchándolo atentanente, no como autor, sino como juez, convoca a consejo al oído y a la mente, y piensa qué juicio darías de ello si lo hubiese escrito un adversario tuyo... Porque no deben amarse nuestros escritos sólo por ser nuestros (como se ama un hijo deforme solamente porque es hijo), ni debe tenerse consideración de esos escritos por razón de su autor; sino examinar cómo son por sí mismos; si son verdaderos, elegantes, nobles. Y en este examen procura que no te engañe la belleza aparente de una frase, inventada por ti o prestada por otros. Hay algunos en cuyos labios toda palabra es suave; haz que la diga otro, y te parecerá un sonido completamente distinto. El que escribe debe poner todo su cuidado en buscar la elegancia y en evitar la grosería del lenguaje; pero, si quieres estar cierto de agradar siempre esmérate en las sentencias: que, si éstas son justas, nobles, compuestas, agradarán por su sencillez y se prestarán fácilmente a recibir el conveniente ornato. Y no te desanimes, pues puedes hacer mucho en una cosa y en otra; y podrá simplemente ayudarte el pedir consejo primero a pocos, luego también a muchos que conozcas amigos de la verdad más que amigos tuyos; aunque, si ellos son verdaderamente amigos tuyos y no de la fortuna, se te ofrecerán también como consejeros veraces y fieles *(Lettere senili di F. Petrarca,* ed. de U. Fracassetti, Firenze 1969-70).

2. MIGUEL ÁNGEL: *La buena pintura es música*

La pintura flamenca, hablando en general, complacerá al devoto más que ninguna pintura italiana, la cual jamás le hará derramar una lágrima, mientras que la de Flandes le hará verter muchas; y esto no por el vigor o la bondad de la pintura, sino por la bondad de la persona devota. Cautiva sobre todo a las mujeres, especialmente a las muy viejas y a las muy jóvenes, y también a frailes y monjas, y a algunos caballeros que carecen del sentimiento de la verdadera armonía...

Cuando es buena, nada hay más noble o devoto (que la pintura italiana), pues tratándose de personas discretas, nada suscita y fomenta más la devoción que la dificultad de una perfección que está consagrada a Dios. Pues la buena pintura no es sino una copia de las perfecciones de Dios y una memoria de su pintura, es una música y una melodía que sólo la inteligencia puede entender, y aun con gran dificultad. Y éste es el motivo de que sea tan rara la pintura de este género y que nadie pueda alcanzarla (Francisco de HOLANDA, *Diálogos*).

3. GOETHE: *Afiliarse a un partido es perderse como poeta*

Desde que un poeta quiere hacer política debe afiliarse a un partido, y entonces está perdido como poeta. Debe despedirse de su libertad de espíritu, de la imparcialidad de su mirada, y, por el contrario, estirar hasta las orejas la cogulla de la estrechez de espíritu y del odio ciego.

El poeta amará a su patria como hombre y como ciudadano; pero, en poesía, la patria de sus fuerzas y de su productividad es lo bueno, lo noble y lo bello, que no están ligados a ninguna provincia, a ningún país en particular, y que él toma y modela allí donde él los encuentra. En eso se parece al águila, que planea, con la mirada libre, por encima de los países, y al cual le importa poco, cuando se arroja sobre una liebre, si esa liebre corre en Prusia o en Sajonia *(Convers. con Eckermann)*.

4. Shelley: *Un poeta es un ruiseñor que canta en la oscuridad*

La poesía va siempre acompañada de placer. Todos los espíritus sobre los que ella cae se abren espontáneamente para recibir la sabiduría que se mezcla con su deleite. En la infancia de la humanidad, ni los poetas mismos ni sus oyentes tuvieron plena conciencia de la excelencia de la poesía, porque ésta actúa de una manera divina e instructiva, superando y dominando la conciencia. Está reservado a las generaciones futuras contemplar y medir la potencia de la causa y del efecto en toda la fuerza y esplendor de su unión. Incluso en los tiempos modernos, ningún poeta vivo ha llegado a la plenitud de su fama. El juzgado que debe juzgar a un poeta, como ése pertenece enteramente a todos los tiempos, debe estar compuesto por hombres iguales a él; la lista debe ser hecha por el tiempo entre la *élite* de los sabios de numerosas generaciones. Un poeta es un ruiseñor que canta en la oscuridad para encantar su propia soledad con sus dulces sonidos; sus oyentes son como hombres extasiados por la melodía de un músico invisible que se sienten emocionados y cautivados, pero que no saben de dónde viene la melodía ni por qué les encanta. Los poemas de Homero y de sus contemporáneos hicieron las delicias de la infancia de Grecia; fueron los elementos de ese sistema social que es la columna sobre la cual se apoyaron todas las civilizaciones ulteriores. Homero encarnó en caracteres humanos la perfección ideal de su tiempo; y no podemos dudar de que los que leyeron sus versos no hayan sentido la ambición de ser semejantes a Aquiles, Héctor y Ulises...

Y no se me objete que esos caracteres están muy lejos de la perfección moral y que de ninguna manera se les puede proponer como modelos a la imitación de todos. Cada época, con nombres más o menos espaciosos, ha divinizado sus errores particulares. La venganza es el ídolo desnudo del culto de una edad semibárbara y la ilusión es la imagen velada de un mal desconocido ante la cual se prosternan la lujuria y la sociedad. Pero un poeta considera los vicios de sus contemporáneos como el vestido provisional con el que deben revestirse sus creaciones y que cubre, sin ocultarlas, las eternas proporciones de su belleza. Se concibe que un personaje épico o dramático lleve sus vicios en torno a su alma, como puede llevar en torno a su cuerpo la armadura antigua o la chaqueta moderna, aunque pueda fácilmente imaginarse una indumentaria más graciosa que una y otra. La belleza de la naturaleza interior no puede ocultarse con ese vestido accidental lo bastante para que el espíritu de su forma no se comunique al disfraz mismo y no se deje adivinar por la manera misma como se le vista. Una forma majestuosa y unos movimientos graciosos se harán ver a través del vestido más bárbaro y de peor gusto. Pocos poetas, aun los más sublimes, han preferido exhibir la belleza de sus concepciones en su verdad y su esplendor totalmente desnudos, y es probable que el compromiso del vestido... sea necesario para atemperar a nuestros mortales oídos esa música planetaria *(Defensa de la poesía)*.

5. Eugène DELACROIX: *Volver a la soledad y vivir sobriamente*

Tengo que comer poco y trabajar sólo de noche. Yo creo que visitar al gran mundo de cuando en cuando es menos perjudicial para el progreso y el trabajo del espíritu, por mucho que digan ciertos pretendidos artistas, que el trato de éstos. La vulgaridad nace a cada instante de su conversación, hay que volver a la soledad. Vivir sobriamente, como Platón. Dufresne tiene mucha razón: las cosas que se experimentan en la soledad son las más vigorosas, las más vírgenes...

Lo que constituye el tormento de mi alma es la soledad. Cuanto más la amplío con los amigos y los hábitos o placeres diarios, más me parece que se me escapa y se retira a su fortaleza. El poeta que vive en soledad, pero que produce mucho, es el que goza de esos tesoros que llevamos en nuestro seno, pero que se sustraen a nosotros mismos cuando nos entregamos a los demás. Cuando te entregas todo entero a tu propia alma, ella se abre toda a ti, y es entonces cuando la caprichosa te permite la máxima felicidad; mostrarla bajo mil formas, comunicarla a los demás... No hablo de los mediocres; pero ¿en qué consiste este furor no sólo para componer, sino también para verse en letras de imprenta? Sin contar la satisfacción que producen los elogios consiste en que vas a todas las almas que pueden comprender la tuya, y ocurre que todas las almas se encuentran en tu pintura. Incluso, ¿qué hace el sufragio de los amigos? ¿Es sencillamente el hecho de que te comprendan? Y eso, ¿qué importa? Lo embriagador, se dirá, es vivir en el espíritu de los otros. ¿Hay cosa más triste?, me preguntaría. Tu puedes añadir un alma más al número de las que han sabido contemplar la naturaleza de una manera personal. Lo que han pintado esas almas es nuevo gracias a ellas, y tú podrías volverlas a pintar nuevas. Ellos han pintado su propia alma al pintar las cosas, y tu alma reclama ahora su turno. ¿Por qué recalcitrar contra esa orden? ¿Acaso su petición es más ridícula que las ganas de dormir que te piden tus miembros cuando están fatigados y toda tu naturaleza física? Si ellos no han hecho bastante para ti, tampoco han hecho bastante para los otros. Esos mismos que creen que ya todo ha sido dicho y hecho, te saludarán como algo nuevo y cerrarán la puerta detrás de ti. Y volverán a decir que todo ha sido dicho. Igual que el hombre, en la decrepitud, cree que la naturaleza degenera, así los hombres de espíritu vulgar y que nada tienen que decir sobre lo que ya está dicho, piensan que la naturaleza ha permitido a algunos, y sólo en sus comienzos, decir cosas nuevas e impresionantes (*Journal,* marzo-mayo 1924).

6. VIOLET-LE-DUC: *El hombre no puede olvidar el pasado*

Si se nos dice: «Haced un arte nuevo que sea de nuestro tiempo», responderemos: «Haced ante todo que nuestro tiempo no sea un compuesto de las tradiciones de la antigüedad, de las influencias del espíritu del cristianismo, de las prolongadas luchas medievales entre el genio de las poblaciones y los restos de la conquista de los bárbaros, de las tentativas del clero y la realeza por el dominio absoluto, de las protestas incesantes de las clases inferiores contra las tendencias feudales, protestas que se repiten con rara tenacidad en un sentido opuesto a esas tendencias por el trabajo jornalero. Haced que olvidemos la Reforma, ese enorme montón de saber y de crítica. Haced que dejemos de ser hijos de nuestros abuelos. Haced que el siglo de la duda no exista, que todas las tradiciones no hayan sido minadas, y todos los sistemas, derrocados por esa duda; para poner el pie sobre el suelo de la vieja Europa, hallad un lugar que no esté cubierto por una ruina, dadnos

instituciones hechas de una pieza, costumbres y gustos que no se vinculen con el pasado, ciencias que no sean consecuencia de los trabajos de nuestros predecesores. Haced, en fin, que podamos olvidar todo lo que se ha hecho antes que nosotros. Entonces tendremos un arte nuevo y habremos hecho lo que jamás se ha visto; porque, si al hombre le es difícil aprender, le es aún más difícil olvidar» *(Entretiens sur l'architecture).*

7. HEBBEL: *Un símbolo con muchas significaciones*

Toda verdadera obra de arte es un símbolo misterioso que tiene muchas significaciones, y es, en cierto sentido, insondable. Cuanto más hija sea únicamente del pensamiento, encerrará menos misterio y más fácilmente se la comprenderá. Y, en cambio, con tanta mayor rapidez se la agotará el contenido y antes se la arrojará como una concha despojada de su perla. El poeta didáctico llega hasta dar la solución desnuda, en lugar del enigma, que es lo que únicamente nos interesa (cit. en J. CHARPIER-P. SEGHERS: *L'Art poétique).*

8. BAUDELAIRE: *Un poeta lleva consigo a un crítico*

Sería un acontecimiento inédito en la historia de las artes que un crítico se hiciera poeta, un vuelco de todas las leyes psíquicas, una monstruosidad, al contrario, todos los grandes poetas se van convirtiendo naturalmente, fatalmente, en críticos. Yo deploro a los poetas a quienes guía únicamente el instinto; los juzgo incompletos. En la vida espiritual de los primeros, una crisis se produce infaliblemente cuando se ponen a razonar su arte, a descubrir las leyes oscuras en virtud de las cuales ellos han creado, y sacar de ese estudio una serie de preceptos cuyo fin divino sea la infalibilidad en la producción poética. Sería prodigioso que un crítico se convirtiera en poeta y es imposible que un poeta no contenga un crítico... *(L'art romantique* IX; *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris).*

9. FROMENTIN: *Misión de los estadistas: hacer propicio el terreno*

En cuanto a la cuestión de saber si el gobierno tiene la misión de influir directamente sobre el gusto, sobre las doctrinas, en una palabra, de inspirar las artes, señores, esto es una administración de las almas de la que ningún gobierno, que yo sepa, se ha creído jamás investido. Creo entender que todos los hombres de Estado a quienes el destino ha hecho el presente de un siglo de luces, desde Pericles hasta nosotros, han obrado todos con el mismo espíritu: el de *laissez faire,* considerando como un favor espontáneo de su país o de su siglo la mies de grandes hombres que constituye la riqueza de su tiempo. Su principio era el nuestro: hacer propicio el terreno y aguardar. El resto no incumbe a nadie, excepto a Aquel que elige tal fecha o tal germen para hacer el molde de una época o de un artista (De un discurso inédito).

10. VAN GOGH: *Tengo una deuda con el mundo*

Yo siento que mi obra echa raíces en el corazón del pueblo y que debo perderme en las clases más humildes para captar la vida en lo vivo y hacer progresos incluso

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

a costa de muchos cuidados y esfuerzos. No puedo imaginar que yo podría seguir otra vida; ni siquiera aspiro a verme libre de mis dificultades y de mis cuidados; sólo acaricio la esperanza de que estas dificultades y estos cuidados no lleguen a serme insoportables. Y eso no ocurrirá mientras trabaje y pueda gozar de la simpatía que me testimonien hombres como tú *(Cartas a Teo,* 11 mayo 1882).

(Después de hacer presagios sobre el número de años que aún podría vivir supuesto el trabajo que hace, el estado deficiente de su salud y la falta de recursos, escribe:)

No tengo la intención de cuidarme excesivamente ni de evitar las emociones y las penas; me es relativamente indiferente vivir más o menos tiempo; además, no me creo competente para dirigir mi vida animal como un médico podría hacerlo. Vivo como un ignorante, que sólo sabe con certeza una cosa: que debe acabar en unos años una determinada tarea; no tengo necesidad de apresurarme demasiado, porque eso no conduce a nada. Debo mantenerme en el trabajo con calma y serenidad, tan regular y tan ardorosamente como me sea posible. El mundo no me importa apenas, si no es por el hecho de que tengo una deuda con él, y una obligación, por el hecho de haberme paseado por él durante treinta años; la de dejarle por gratitud algunos recuerdos en forma de dibujos o de cuadros, que no fueron emprendidos para agradar a esta o aquella tendencia, sino para expresar un sentimiento humano sincero. Por tanto, mi obra constituye mi único fin. Si yo concentro todos mis esfuerzos sobre este pensamiento, todo lo que haga o deje de hacer me resultará sencillo y fácil en la medida en que mi vida no se parecerá a un caos y en que todos mis actos tenderán a ese fin (*ibid.*, La Haya, diciembre 1881-septiembre 1883).

Ahora me hablas del vacío que sientes a veces. Es exactamente lo que yo siento también. Considerando, si quieres, la época en que vivimos como un gran renacimiento del arte, la tradición carcomida y oficial que todavía está en pie, pero que en el fondo es impotente e inerte, y los nuevos pintores aislados, pobres, tratados como locos, y, como secuela de este trato, enloqueciendo realmente al menos en cuanto a su vida social... Comprende entonces que tú haces absolutamente la misma tarea que esos pintores primitivos, puesto que tú les suministras dinero y tú les vendes sus lienzos, lo cual les permite producir otros. Si un pintor arruina su carácter trabajando duramente en la pintura, que le hace estéril para muchas cosas, para la vida de familia, etc., etc. Si, consecuentemente, pinta no sólo con el color, sino también con la abnegación y la renuncia de sí mismo y con el corazón roto, ese trabajo tampoco tú puedes cobrarlo, sino que te cuesta exactamente como a un pintor esa desaparición de la personalidad medio voluntaria, medio fortuita. Con esto te quiero decir que con esta manera de hacer pintura *indirectamente* eres más productivo que yo, pongo por caso. Cuanto más fatalmente te vas convirtiendo en marchante, más te conviertes en artista. Lo mismo digo de mi caso...: cuanto más arruinado me veo, más enfermo y más deshecho, más artista llego a ser, más creador en este gran renacimiento del arte de que hablamos. Estas cosas son así ciertamente; pero este arte eternamente existente y este renacimiento, este vástago verde nacido de las raíces del viejo tronco cortado, son cosas tan espirituales, que nos queda cierta melancolía, pensando que con menos gasto se pudiera simplemente dedicarse a vivir en lugar de dedicarse a pintar (*ibid.*, 29 julio 1888).

Siento, hasta el extremo de estar aplastado física y moralmente, la necesidad de producir... Yo nada puedo contra el hecho de que mis cuadros no se vendan. Vendrá el día en que se verá que valen más que el precio de las pinturas y el de mi vida, más estrecha ciertamente, que también va incluida en mi trabajo. No tengo otro deseo ni otra

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

preocupación, en materia de dinero o de finanzas, sino, ante todo, el de acabar con las deudas. Pero, querido hermano, mi deuda es tan grande, que, cuando la haya pagado (lo pienso conseguir a pesar de todo), el mal de producir cuadros me habrá robado la vida entera y me parecerá que no he vivido. Lo malo es que quizá la producción de cuadros me irá siendo cada vez más difícil y su número no podrá ser tan grande como siempre... (*ibid*., octubre 1888).

11. Marcel Proust: *El arte se realiza en el silencio*

Yo sentía que no tenía por qué incomodarme con las diversas teorías literarias que me habían turbado un momento, notablemente las que la crítica había desarrollado en el momento del asunto Dreyfus, y, que había vuelto a tratar durante la guerra, y que tendían a «hacer salir al artista de su torre de marfil», y a tratar temas no frívolos ni sentimentales, sino sobre grandes movimientos obreros, y, a falta de multitudes, por lo menos con personajes que no fueran unos insignificantes holgazanes («confieso que la pintura de tales vagos me deja bastante indiferente», decía Bloch), sino nobles intelectuales o héroes. Por lo demás, aun antes de discutir su contenido lógico, esas teorías me parecían denotar en los que las sostenían una prueba de inferioridad, como un niño, verdaderamente bien educado que oye decir a las personas con quienes siente que eso denota una calidad moral inferior a la buena acción pura y simple, que no dice nada. El arte verdadero nada tiene que ver con tantas proclamas y se realiza en el silencio...

La idea de un arte popular, como de un arte patriótico, aunque no hubiese sido peligrosa, me parecía ridícula. Si se tratara de hacerlo accesible al pueblo sacrificando su refinamiento de la forma, «bueno para los ociosos», yo había frecuentado suficientemente gentes de mundo para saber que ellos son los verdaderos iletrados y no los obreros electricistas. En este aspecto, un arte popular en cuanto a la forma se hubiera destinado más bien a los miembros del Jockey que a los de la C. N. T.; en cuanto a los temas, las novelas populares aburren a las gentes del pueblo tanto como a los niños esos libros que se escriben para ellos. Lo que se busca en la lectura es la evasión, y los obreros son tan curiosos de los príncipes como los príncipcs sobre los obreros. Desde el comienzo de la guerra, M. Barrès había dicho que el artista... debe servir a la gloria de su patria. Pero él no puede servirle siendo artista, es decir, con la condición de que en el momento que estudia esas leyes, establece esas experiencias y hace esos descubrimientos tan delicados como los de la ciencia, no piensa en otra cosa... más que en la verdad que tiene ante sí. No imitemos a los revolucionarios que por «civismo» despreciaban, si no las destruían, las obras de Watteau y de La Tour, pintores que honran a Francia más que todos los de la revolución. La anatomía no es lo que elegiría un corazón tierno, si pudiera escoger. No es la bondad de su corazón virtuoso, que era muy grande, la que hizo a Cloderlos escribir *Les liaisons dangereuses;* ni su gusto por la burguesía pequeña o grande el que hizo elegir a Flaubert como temas los de *Madame Bovary* y de *L'éducation sentimentale*. Algunos decían que el arte de una época de prisa sería breve como los que predecían antes de la guerra que ella sería corta. El ferrocarril debía, por eso mismo, matar la contemplación y no había por qué añorar el tiempo de la diligencia; pero el automóvil cumple su función y detiene, una vez más, a los turistas junto a las iglesias abandonadas... *(Le temps retrouvé)*.

12. R. M. Rilke: *Las obras de arte son de una soledad infinita*

Para captar una obra artística, nada hay peor que las palabras de la crítica. Estas no desembocan más que en malentendidos más o menos felices. No todas las cosas están ahí para ser tomadas o dichas, como se nos quiere hacer creer. Casi todo lo que ocurre es inexpresable y llega a su cumplimiento en una región que no ha pisado palabra alguna. Y lo más inexpresable de todo son las obras de arte, esos seres secretos cuya vida nunca termina y junto a la cual pasa la nuestra...

Las obras de arte son de una soledad infinita, nada es peor que la crítica para abordarlas. Sólo el amor puede captarlas, guardarlas y ser justo con ellas *(Cartas a un joven poeta)*.

Quizá me equivoque, pero yo no leo jamás nada que trate de mis obras. Antiguamente lo hacía con gusto, cuando, joven aún, tenía menos clarividencia y más curiosidad. Ahora, el vínculo más estrecho que me ata a un trabajo me impide interesarme en un estudio crítico. *Es necesario que yo esté solo con mi tarea,* y siento tan poco la necesidad de oír hablar de ella como cualquier otro, por ejemplo, de ver reunir y publicar las opiniones ajenas sobre la mujer que él ama. Exactas o no, las observaciones que cualquier crítico es capaz de hacer se deslizan entre mí y mi trabajo como un cuerpo extraño. Y, aun en el caso que yo pudiera asimilarlas, las tendría como una diversión molesta; porque lo que ellas tendrían de expresado tendería siempre a suplantar más lo no-expresado de la íntima y profunda relación que une, de modo tan secreto y misterioso, al obrero con su obra, con su pasado, con el porvenir que se esconde en ella. La inconsciencia que caracteriza el trabajo y el seguimiento de un camino que nos es propio (esfuerzo que no puede ser vano) quedan amenazados, en mi opinión, por cualquier crítica, y mi instinto me lleva a considerar tal crítica como una carta destinada al público, que, puesto que no ha sido dirigida él, no debe abrir ni leer. No crea que quiero exponer así un principio universal; lo que digo sólo vale para mí (A Ernest Ludwig Schellenberg, 2 septiembre 1907).

13. A. Schönberg: *El arte es un mensaje para la humanidad, aunque no siempre está hecho para que lo entiendan todos*

Es muy de lamentar que tantos compositores contemporáneos se preocupen tanto del estilo y tan poco de la *idea*. De aquí provienen las tentativas de componer en estilo antiguo, empleando sus manierismos, limitándose a lo poco que uno puede expresar así, y a la significación de las formas musicales que pueden producirse con tal equipo.

Nadie cedería ante otras limitaciones que las que están exigidas por los límites de su talento. Ningún violinista tocaría, ni ocasionalmente con falsas entonaciones para agradar a un deficiente gusto musical, ningún sirguero se pondría a andar en dirección errónea sólo por el placer o por consentir con el pueblo, ningún ajedrecista haría una jugada simplemente para ser agradable (permitiendo así que ganara su adversario), ningún matemático inventaría algo nuevo en matemáticos simplemente para agradar a las masas, que no poseen el modo específicamente matemático de pensar, y, de la misma manera, ningún artista, ningún poeta, ningún filósofo y ningún músico, cuyos pensamientos tienen lugar en las más altas esferas, degeneraría en la vulgaridad sólo por ponerse de acuerdo con *slogans* como éste: «El arte para todos». Porque si es arte, no es para todos, y, si es para todos, no es arte.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Lo más lamentable es la actitud de ciertos artistas que arrogantemente quieren hacer creer que ellos descienden de sus alturas con el fin de dar algunas de sus riquezas a las masas. Esto es hipocresía. Es verdad que hay compositores, como Offenbach, Johann Strauss y Gershwin, cuyos sentimientos coinciden actualmente con los del «hombre medio de la calle». Para ellos no hay mascarada en expresar sentimientos populares en términos populares. Ellos son naturales cuando ellos dicen eso y de esa manera.

El que emplea realmente su cerebro para pensar, sólo puede estar poseído por un deseo: realizar su tarea. El no puede permitir que influencias extrañas ejerzan influencias sobre los resultados de su pensamiento. Dos por dos son cuatro, guste o no guste.

Se piensa sólo para bien de la idea de uno. Y así, el arte sólo puede ser creado para su propio bien. Una idea ha nacido; ella debe ser moldeada, formulada, desarrollada, elaborada, conducida y llevada hasta su verdadero final...

Aunque indudablemente todo creador crea sólo para liberarse de la profunda urgencia de la necesidad de crear, y aunque de esa manera crea en primer lugar para su propio placer, todo artista que entrega su obra al gran público, apunta, por lo menos inconscientemente, a decir a su auditorio algo que tiene valor para ellos.

De las vidas de los hombres verdaderamente grandes puede deducirse que la necesidad de crear responde a un sentimiento instructivo de vivir sólo con el destino de entregar un mensaje a la humanidad.

Tan obvio como que la música no está hecha para agradar simplemente, es el hecho de que la música agrada; que tiene un poderoso llamamiento para gentes que nada saben de pentagramas, que no conocen las reglas del juego... *(Style and Idea)*.

14. T. S. Eliot: *Tradición e individualidad*

Ningún poeta, ningún artista, de cualquier arte que sea, tiene sólo en sí mismo su completo sentido. Su significación, su apreciación, supone apreciarlo en relación con los poetas y artistas del pasado. No se le puede valorar aisladamente; hay que ponerlo, en contraste o en comparación, en medio de los muertos. Entiendo esto como un principio de crítica estética, no meramente histórica. La necesidad para él de lograr una conformidad, una coherencia, no es unilateral. Lo que ocurre cuando se crea una nueva obra de arte es algo que ocurre simultáneamente en todas las obras de arte que la precedieron. Los monumentos existentes forman entre sí un orden ideal que es modificado por la intrusión entre ellas de una (realmente *nueva*) obra de arte. El orden existente es completo antes de que llegue la nueva obra; para que el orden subsista tras la adición del nuevo elemento, el conjunto existente debe quedar alterado siquiera sea ligeramente; y así las relaciones, las proporciones y los valores de cada obra artística respecto al conjunto deben reajustarse; y en eso consiste la conformidad entre el antiguo y el nuevo. Quienquiera que apruebe esta idea de orden, de la forma de la literatura europea o de la literatura inglesa, no hallará absurdo que el pasado sea modificado por el presente tanto como el presente es dirigido por el pasado. Y el poeta que se dé cuenta de esto tendrá conciencia de grandes dificultades y responsabilidades.

En cierto sentido, comprenderá también que él debe ser inevitablemente juzgado según los modelos del pasado; digo juzgado, no mutilado por ellos; no juzgado como

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

igual, peor o mejor que los muertos, y ciertamente no juzgado según los cánones de los críticos muertos. Es un juicio, una comparación, en la que dos cosas son medidas una con otra. La conformidad pura y simple equivaldría para la nueva obra a la ausencia de conformidad real; no sería nueva, y, por tanto, no sería obra de arte. Y no decimos exactamente que la obra nueva tiene más valor porque se adapta al conjunto, sino que el hecho de que se adapte es un criterio de su valor —un criterio, es verdad, que no debe aplicarse sino despacio y con mucha cautela, porque ninguno de nosotros es juez infalible en materia de esa conformidad—. Decimos: Parece adaptarse, y quizá es individual, o decimos: Parece individual, y puede que se adapte. Pero es poco probable que descubramos que es una de esas dos cosas sin la otra.

Pasemos ahora a un examen más inteligible de la relación del poeta con el pasado; él no puede ni tomar el pasado como en bloque, tragándolo de un golpe, ni formarse enteramente a base de una o dos admiraciones personales, ni tampoco a base de un período preferido. La primera actitud es inadmisible, la segunda es una importante experiencia de la juventud, y la tercera ofrece un suplemento agradable y muy deseable. El poeta debe darse cuenta claramente de la corriente principal, la cual no atraviesa invariablemente las reputaciones más distinguidas. Debe captar el hecho evidente de que el arte no progresa nunca, pero que, en cambio, sus materiales nunca son los mismos. Debe darse cuenta de que el espíritu de Europa o el espíritu de su propio país, el espíritu que él ha aprendido poco a poco a considerar como más importante que su propio espíritu individual es un espíritu que cambia, y que este cambio es un desarrollo que no deja nada *en route,* que no rechaza como rancios a Shakespeare, o a Homero, o a las pinturas parietales de los cazadores magdalenienses. Que este desarrollo, refinamiento quizá, complicación ciertamente, no es, desde el punto de vista del artista, un progreso. Quizá ni siquiera lo es desde el punto de vista del psicólogo, o no lo es, al menos, en el grado que uno se imagina, y que quizá sólo está basado, a fin de cuentas, sobre el complejo de la economía política y del maquinismo. Pero la diferencia entre el presente y el pasado consiste en que el presente consciente es una comprensión del pasado de una manera y en un grado que la propia conciencia que el pasado tiene de sí mismo no puede obrecer *(Tradition and individual talent,* en *Selected Essays,* 1969).

Capítulo XI

El arte y la moral

La tensión entre la ética y la estética es tan antigua como los diálogos de Platón y tan moderna como los ensayos de Sartre. Dependiendo al mismo tiempo de las bases metafísicas de la moral y de la ciencia y filosofía del arte (ciencia y filosofía que han ido estructurándose en el curso de los siglos), esta cuestión ha sido planteada de muy diversas maneras. Para mayor claridad nos ha parecido mejor comenzar por una breve reseña de las posturas adoptadas ante el problema, exponer luego los principios filosóficos que fundamentan la cuestión, para terminar ensayando una aplicación de dichos principios.

1. POSICIONES

a) **Los «platónicos»**

Este grupo lo forman todos los que, confundiendo el arte con la belleza, y la belleza con el bien, han hecho de la actividad artística una disciplina de la voluntad. Platón es aquí el corifeo.

La identificación de lo bello con lo bueno ha sido utilizada en dos sentidos. De tal identificación se desprende primeramente una actitud que se refiere a la cuestión *de iure*. El arte, teóricamente, queda convertido en una disciplina moral; de ahí un exagerado ennoblecimiento del arte. Y otra actitud contraria, adoptada ante los productos efectivos del arte. De hecho, el arte no sólo no cumple esa elevada finalidad, sino todo lo contrario; de ahí que haya que eliminarlo. Por eso, dentro de este grupo está el Platón místico, que hace en el *Fedro* y el *Convite* el ditirambo inmortal de la belleza y las disciplinas humanas a ella referidas, y el Platón moralista, que en la *República* y en las *Leyes* se muestra severo censor de los artistas y expulsa de la ciudad a cuantos no se sometan a sus rigurosos cánones. Dentro de este grupo están algunos de los primeros Padres del cristianismo, influidos por las ideas neoplatónicas; y en la

Edad Media, Raimundo Lulio; y a principios del siglo XVIII, el P. André con *su Essai sur le Beau;* y un siglo después, el P. Jungmann, quien con su ensayo *La belleza y las bellas artes* renovaba, en plena decadencia escolástica, la doctrina de Platón. En este grupo están también cuantos han visto en el arte sólo un enemigo de las buenas costumbres: un Bossuet, por ejemplo, con sus *Máximas y reflexiones sobre la comedia,* o, más recientemente, un Tolstoi quien con su libelo *Qué es el arte* fustigó a todos los más grandes músicos y pintores por no haberse propuesto fines educativos y morales. En cierta medida, un eco de la tesis platónica se vuelve a hallar en la estética marxista, incapaz de concebir un arte verdadero que no esté implicado positivamente en la transformación de la sociedad en un sentido conforme a su visión dialéctica de la historia.

El error de esta posición está en no distinguir diversos planos formales. Lo bello y lo bueno se identifican en un orden trascendental; pero el bien moral no se identifica simplemente con lo bello, y mucho menos con lo bello artístico. Identificarlos es tanto como no reconocer en el hombre otro *bien* que el de la *acción libre*. La naturaleza humana implica un pluralismo de *valores* que hay que empezar por admitir antes de unificarlos. No deben confundirse el bien *natural* con el bien *moral,* ni el orden del «hacer» o «fabricar» con el orden del «obrar». Esta distinción, que está ya en Aristóteles, fue magistralmente comentada por Santo Tomás.

b) **Los «inmoralistas»**

De la identificación simple y absoluta entre lo bello y lo bueno puede deducirse también una actitud diametralmente opuesta a la anterior: el imperialismo de lo bello y lo artístico. El arte y lo bello, único y supremo valor que dignifica y consagra los demás valores de la vida. Renan decía que sólo la fealdad constituye lo malo. «Si la naturaleza fuera mala, sería fea». Claro que luego, al querer conciliar esta posición con los juicios de valor que la sociedad impone al sentido común, los inmoralistas caen en flagrantes contradicciones, y no saben si eliminar el concepto mismo de moralidad o crear una moral nueva opuesta a la tradicional. En todo caso, «todo lo que es bello está permitido»[1]. El vitalismo naturista de Nietzsche tenía que chocar con la moral. Su ética del «superhombre» es la ética de la fuerza y, al mismo tiempo, la de la euritmia y la belleza. Principios parecidos pueden hallarse en otros escritores europeos contagiados del naturismo nietzscheano. En Francia, por ejemplo, Rémy de Gourmont y Jales de Gaultier, que defendieron la «sustitución de la ética por la estética como principio justificativo de la existencia»: «El sentido estético excluye la moral, porque él realiza la moralidad» (J. de Gaultier). André Gide, en el prólogo del *Inmoraliste,* escribe: «No existe problema al-

[1] «Tout ce qui est beau est permis...» *(Fragments intimes et romantiques,* 1914).

guno cuya solución suficiente no sea la obra de arte». «¿Qué es para usted la moral?», se preguntaba a sí mismo en el curso de sus *Interviews imaginaires*. Y responde: «Une dépendance de l'esthétique».

Si los «místicos platónicos» olvidaban que hay otros valores distintos del acto moral, los «inmoralistas» del arte caen en un exceso peor: el de no ver en el libre ejercicio de la voluntad unos valores que se justifican por sí mismos, independientemente del bien natural específico que es el juego de la sensibilidad e imaginación creadoras. Un acto de heroísmo pertenece al orden moral; es *valioso* aunque no sea *estético*.

c) **Los «catárticos»**

En su primera época de entusiasmo romántico por la poesía y por el arte, Schiller declaraba que «la educación estética hace superflua una educación moral». En cuanto al papel «catártico» del arte en la misma operación y experiencia creadora, nadie lo ha expuesto mejor que Benedetto Croce. El poeta deja a salvo la moralidad simplemente por su fidelidad al arte: «Todo poeta es moral en el acto creador, porque realiza una función sagrada». El entusiasmo por la «misión sacerdotal» del artista le inspira a Croce la idea de que sólo con el principio de «la pura intuición poética» se libera efectivamente al arte de toda inmoralidad, sin caer en la gazmoñería del moralismo. Si la fuerza ética es fuerza cósmica y reina del mundo, que es mundo de libertad, y si el arte es tanto más perfecto cuanto mejor rehace y expresa la realidad, el arte sabrá desprender la moral de las cosas mismas[2]. Muchos son los que han deducido muy elevadas exigencias para la dignidad del arte a partir del carácter sereno, desinteresado y puro que tiene la contemplación estética[3]. En abstracto no les falta razón. Pero en la realidad existencial de los artistas y de sus obras concretas (en las que intervienen gran diversidad de factores incluso inconscientes), el problema resulta mucho más complejo de lo que pretenden los «catárticos». El arte no es sólo la «Beatriz» ideal que guía al artista hacia regiones cada

---

[2] *Breviario de estética* (1967) p. 124: «¿Qué importa que un hombre se refugie en el arte para alojar en él un sentimiento suyo de odio o envidia? Si es verdaderamente artista, de su misma representación nacerá el amor sobre el odio y se justificará contra su injusticia. ¿Qué importa que otros conviertan a la poesía en cómplice de sus propias liviandades, si en el curso del trabajo la conciencia artística les impone unificar la dispersión interior, limpiándoles el charco de la lujuria?... Habrá otros que con la mira puesta en fines prácticos acentuarán un incidente, matizarán un episodio, pronunciarán ciertas palabras, pero la lógica de su obra, la coherencia estética, les obligará a desacentuar aquel incidente, a no matizar aquel episodio, a no pronunciar aquellas palabras»...

[3] En *Réflexions sur le Roman,* Henri Massis ha expuesto un ejemplo interesante de esta lógica catártica del arte a propósito de *La porte étroite,* de A. Gide, cuyo espíritu maligno quiso, de primera intención, escribir un libro irónico sobre el inútil deseo de perfección de una mujer (Alisa), y acabó, por la coherencia estética de su arte, superando esa finalidad extrínseca y dejando oscurecida totalmente su intención irónica

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

vez más puras. El arte es también afirmación de lo sensible. Y si atendemos al comportamiento de aquellos artistas para quienes la moralidad es un concepto positivo, separable de lo específicamente estético, observaremos que lo que les retrae de ciertas desviaciones son consideraciones estrictamente morales o religiosas. Es verdad que el artista, en la línea misma de su arte, está sometido a una especie de ascetismo purificador; pero este ascetismo y pureza del arte no logra retener a muchos artistas en el camino del bien[4]. En principio, el artista es un «desprendido» del aspecto práctico y egoísta de las cosas; es un «distraído» en relación con otras personas. Absorto ante la belleza, ve lo que no vemos los demás o lo que nosotros vemos sólo en relación con los intereses de la vida práctica. Pero he aquí que esa mirada del artista pura y desinteresada, esa mirada que en su esencia misma y en su origen no responde a reclamos egoístas, es ya una mirada posesiva, constituye una toma de posesión que, lejos de dejar libre y señor al artista, lo compromete por entero en ese acto. Y en cierto sentido debe ser así: la contemplación artística, para ser fecunda, debe ser una comunión, una intimidad insustituible con la belleza del mundo. Ahí está el origen de esa inquietud moral que devorará continuamente al artista. La contemplación del artista, por idealista que sea y aunque le libere de ciertas servidumbres materiales por ir derecho al corazón de las cosas, se carga con demasiada pasión para que podamos estar seguros de que siempre logrará conducirlo más allá de sus primeros objetivos, más allá del ámbito puramente sensible al que nos sentimos atados con las fibras de nuestro cuerpo y el movimiento de nuestra sangre.

d) **Los «separatistas»**

Este grupo está formado por los que hacen del arte y la moral dos esferas absolutamente separadas en todos los aspectos. El liberalismo romántico empezó a separar ya el arte de los otros valores de la vida. La posición esteticista se acentuó en algunos medios literarios al fin del siglo, y uno de sus más célebres representantes fue Oscar Wilde. La tenacidad con que este chispeante escritor se empeñó en recluir al arte en la esfera de la contemplación separándole de la vida, le inspiró fórmulas explosivas: «Todas las artes son inmorales... La acción, cualquiera que sea, pertenece a la ética». «Si se ama verdaderamente el arte, debe amársele por encima de todo el mundo; y la razón, si se la escuchase, clamaría contra semejante amor». «La primera condición de la crítica es que el crítico reconozca que la esfera del arte y la esfera de la ética son completamente distintas y separadas». «La estética es más elevada que la ética; pertenece a una esfera más espiritual»[5]. «El hecho de que un hombre sea un envenenador

---

[4] Cf. sobre este tema M. A. COUTURIER, *Art et liberté spirituelle* (París 1958) pp. 21ss.
[5] *El crítico artista,* en *Obras completas* pp. 980.986-987.997.

no prueba nada contra su prosa»[6] «En realidad no debería nunca hablarse de un poema moral o inmoral; los poemas están bien o mal escritos, y eso es todo»[7]. Algunos de estos *slogans* podrían tener una interpretación aceptable; pero en el marco de la vida de Wilde se iluminan con luz siniestra.

Después de Renan y O. Wilde, otros artistas (Gide, Proust, D'Annunzio, etc.) han sostenido principios parecidos. Gioconda Dianti, la musa amada del escultor en la célebre pieza dannunziana, replica a la legítima esposa: «Esta no es su casa. Los afectos familiares no tienen aquí su morada; las virtudes domésticas no tienen aquí su santuario. *Este lugar* (el taller del artista) *está fuera de las leyes y fuera de los derechos humanos*».

No es fácil hallar redactada una teoría de esta actitud, desarrollada sistemáticamente. En realidad, *inmoralistas* y *separatistas* suelen identificarse en unas mismas personas. Las hemos separado en dos grupos sólo para mayor claridad dialéctica. Es patente el error de esta actitud. Pretender acantonarse en el mundo artístico para liberarse así de toda obligación moral en el ejercicio de la voluntad humana, es pretender que un compromiso de una profesión le libere a uno de la obligación sustancial que nace con el hombre y le es tan esencial como su ser mismo.

2. PRINCIPIOS

a) **El arte como valor absoluto; el esteticismo**

Damos por supuestas las tesis básicas de la ética natural. Para un cristiano coinciden en gran parte con las de la moral cristiana. Bástenos recordar las primeras cuestiones de la 1-2 de Santo Tomás. Dios es el fin último del hombre y de todos sus actos; de manera que el hombre con todos sus actos libres debe tender a glorificar a Dios y a poseerle. Respecto de ese último fin, todo lo demás, todos los valores naturales y humanos, tienen razón de medio. Por tanto, también el arte. Si el artista tomase el arte como fin último de su operación y de su vida, si le atribuyese un valor absoluto, sería como un idólatra.

El esteticismo tiene un doble aspecto: ético y religioso. En cuanto está absorto en el goce inherente a la experiencia estética, ve en él la finalidad exclusiva o primaria del arte, y lo busca prescindiendo de otros valores, incluso del arte mismo, el esteticista es un hedonista que altera el orden intrínseco de las cosas instituido por el autor de la naturaleza y de la belleza. En cuanto hace de la belleza y del arte el supremo valor de la vida y ordena la misma existencia huma-

---

[6] *Pluma, lápiz y veneno: ibid.*, p. 1039. Llegada la hora de la desgracia y la sinceridad, O. Wilde en su *Epistola in carcere,* destinada a su compañero en el vicio, escribe: «Mientras estuviste conmigo fuiste la ruina completa de mi arte» (o.c., p. 1200).

[7] *El renacimiento inglés del arte: ibid.*, p. 1077. En su réplica a los críticos de su *Dorian Grey,* dice: «No comprendo cómo puede situarse uno desde un punto de vista moral para criticar una obra de arte. La esfera del arte y de la ética son absolutamente distintas» (*ibid.*, p. 1167).

na a la caza de esas sensaciones agradables que el arte procura, el esteticista es un idólatra. El esteticismo olvida el aspecto humanizador del arte, su capacidad educativa, su aptitud para ennoblecer el espíritu del hombre, para dignificar la sociedad uniendo a todos los hombres en uno de los impulsos de más elevada naturaleza y orientándolos hacia la trascendencia. El esteticismo es un pecado contra la esencia misma del arte, porque, si el arte es un despliegue de gozosa actividad superabundante y creadora, ello no quiere decir que esta actividad esté dirigida a provocar un goce de carácter hedonista, sino desinteresado y espiritual[8].

El pecado del esteticista está, pues, en aislar una parte del proceso creador, «aquello que éste tiene de subjetividad sentimental gozosa, supeditándolo a una especie de voluptuosidad y desvinculándolo, por consiguiente, de su propia ley natural. Y, aunque ese apetito groseramente hedonista no viniera a asesinar criminalmente la grandeza de esa gloriosa aventura que es de por sí la creación artística, el culto del arte como valor supremo y absoluto será siempre una aberración, por desvincularlo de su fundamental condición de acto humano, religado necesaria y esencialmente con la fuente del ser[9]. El esteticismo acaba por corromper el arte mismo, ya que todo el que pretende hacer de la vida una obra de arte, la sustrae a la ley moral, que es la que debe guiarle, y el uso de su razón a la ley de la verdad, que es la que debe orientarle, y acaba dejándose arrastrar por criterios como el mero interés y el capricho, con lo cual el valor artístico cede el puesto a apreciaciones puramente económicas[10]. Mallarmé decía que el mundo estaba hecho «pour aboutir a un bon livre»[11]. Como *boutade,* esta expresión del famoso poeta tiene un sentido verdadero: la infinidad de analogías que el universo ofrece a la mirada creadora del poeta. Pero, tomada al pie de la letra, esta frase está expresando, mejor que ninguna otra, la monstruosidad de quien no ve en el mundo y en la vida más que su dimensión estética.

Baudelaire, viviendo en los antípodas del moralismo, ha tenido suficiente penetración psicológica y sinceridad para reconocer la aberración del hombre que se ordena al arte como a su fin último y supremo. La pasión de la belleza, no encauzada conforme a razón, es un cáncer que todo lo devora, destruyendo todo lo que hay de más justo y verdadero[12].

b) **El arte como acto humano**

Una aplicación de los principios generales de filosofía moral al arte no se ha ido haciendo sino muy lentamente, puesto que durante largo tiempo ha

---

8 I. ALCORTA, *El existencialismo en su aspecto ético;* cf. el c.9, dedicado al *esteticismo*.

9 «L'opera d'arte nasce sotto il segno dell'idolatria, e idolatrica resta ogni volta che nell'equilibrio culturale dell'individuo e della società la sfera artistica non venga coordinata con la altre sfere dell'attività umane» (F. MONTANARI, *L'alterità dell'opera de'arte,* en *Atti del III Congr. di Estet.,* 1956).

10 L. PAREYSON, *I Problemi attuali di Estetica,* en *Momenti e Problemi...* IV p. 1826.

11 P. VALÉRY, *Discours au Pen Club,* en *Oeuvres* I (1957) p. 1361.

12 Cf. *infra* textos de Baudelaire, p. 568-569.

faltado un conocimiento claro de lo que es psicológicamente el proceso genético creador y la vivencia contemplativa y fruitiva de las obras artísticas. La oscuridad de este proceso y la diversidad de factores que entran en él hace que la cuestión *arte-moral* sea complejísima, y que, por consiguiente, las soluciones esquemáticas y radicales se hayan demostrado en seguida incompletas e inútiles. Tanto los que se limitan a decir que el arte, como acto humano, está sometido a la moral como los que pretenden que el arte es autónomo y por sí mismo se constituye en moral; tanto los que aseguran que la obra, si es artística, no puede ser inmoral como los que, en la acera de enfrente, afirman que, si es inmoral, la obra no puede ser artística, simplifican el planteamiento de la cuestión hasta el punto de hacer imposible una verdadera solución.

Para mayor claridad nos ha parecido mejor proceder «genéticamente», exponiendo el problema tal como se ha planteado y resuelto históricamente, subrayando el sentido y la importancia de ciertas reflexiones fundamentales en la historia y señalando la manera como esas valiosas aportaciones deben articularse en el cuerpo orgánico de una doctrina definitiva.

1) *La moral y el arte como «techne»*

Platón había confundido lo bueno con lo bello. Aristóteles dio un paso trascendental al distinguirlos, es decir, al notar la diferencia entre lo bueno *óntico* y lo bueno *ético*. En la acción humana, el Estagirita distinguió la bondad *ética,* propia de la τέχνη y la bondad *óntica,* que puede tener una acción en cuanto ποίησις. Santo Tomás desarrolló y explicó amplia y claramente estas distinciones, poniendo algunas bases sólidas para un estudio ordenado y preciso (aunque no completo) de las relaciones entre la moral y el arte.

Santo Tomás distingue las virtudes intelectuales *teóricas* de las virtudes intelectuales *prácticas*. Y en este dominio de lo práctico distingue dos campos: el del *obrar (agere)* y el del *hacer (facere)*. «Ars est recta ratio *factibilium*», mientras que la prudencia es «recta ratio *agibilium*».

El *obrar* es una acción *inmanente* en el sujeto mismo; consiste en el uso libre, en cuanto libre, de nuestras facultades; es decir, en el ejercicio del libre arbitrio, considerado no en relación con las cosas que se hacen, sino puramente en relación con el uso que se hace de la libertad. El uso libre de las facultades, en cuanto tal, se refiere a la voluntad. Es *bueno* —y esta bondad se llama *moral*— si es conforme a la ley de los actos humanos y al fin de la vida humana e interesa a la perfección propia del ser humano. El dominio del obrar es el dominio de la moralidad. Y la prudencia es la reina de las virtudes morales, porque regula nuestros actos en orden al fin último que es Dios.

El *hacer* es la acción considerada no con relación al uso que hacemos de nuestra libertad, sino puramente con *relación a la cosa que se hace*. Esta acción es buena —en su orden— si es conforme a las reglas y al fin propio de la obra a hacer. La fabricación de un zapato es *buena* (y el mismo zapato será

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

bueno) si se hace conforme a las reglas del arte de la zapatería y cumple con *el fin propio de su arte*. El *hacer* se ordena a tal fin particular tomado aparte y como bastándose a sí mismo, no en relación con el fin último de la vida humana. Se ordena al bien o perfección, no del hombre que opera, sino de la obra efectuada.

El *arte* entra dentro del dominio del *hacer*. Tiene su fin propio, sus reglas, sus valores, que no son los del hombre, sino los de la obra a hacer. Esta obra es todo para el arte y no tiene más que una ley: las exigencias y el bien de la misma[13]. La *prudencia* pertenece al *obrar:* ordena la vida humana hacia Dios, como a su último fin. Metafóricamente hablando, se la podría llamar arte; «Ars bene vivendi» la llama San Agustín. La prudencia obra «ad bonum operantis»; el arte, «ad bonum operis», y todo lo que le desvía de este fin lo adultera y lo disminuye. Desde el instante que el artista realiza bien su obra, cumple su fin de artista[14]. Si el artista realiza su obra con ira, pecará como hombre, no como artista[15]. El artífice, en cuanto tal, es *amoral;* sólo se le pide que realice su obra conforme a las reglas de su arte[16]. Y en este sentido podrían legitimarse algunas de las expresiones de los esteticistas, como la ya citada de O. Wilde: «El hecho de que un hombre sea un envenenador no arguye nada contra su prosa».

Pero el hombre y el artista no viven separados. Son dos formalidades, pero una única realidad. Confundiéndose en la misma persona y siendo ésta *esencialmente* —por tanto, *antes* que artista— hombre, habrá que reconocer que, en el caso hipotético de una colisión entre las exigencias del arte con las exigencias de la moral, el arte deberá ceder ante los derechos de la moral, puesto que el fin último del hombre al que se ordena la prudencia constituye el criterio último de valoración de los actos humanos. La persona humana no es sino accesoriamente artista; jamás puede prescindir de su condición *humana*. «Ser tú mismo no es ser músico —escribe Aristóteles—, porque no eres músico por ser tú mismo o por tu misma esencia»[17]. Allí donde vaya el artista, llámese Miguel Ángel, Gauguin o Hemingway, es siempre portador de sus ineludibles obligaciones de hombre.

A la luz de esta doctrina se ve con claridad que la llamada teoría del *arte por el arte* se apoya en un equívoco, porque no suele entenderse este principio en el sentido de «el arte por la obra a hacer», sino más bien como un absurdo:

---

13 «Bonum autem artificialium non est bonum appetitus humani, sed bonum ipsorum operum artificialium, et ideo ars non praesupponit appetitum rectum»... «Bonum artis consideratur non in ipso artifice sed magis in ipso artificiato... Ad artem non requiritur quod artifex bene operetur, sed quod bonum opus faciat» (1-2 q.57 a.4 y 5).

14 *Ibid*., a.3.

15 I-2 q.21 a.2 ad 2.

16 La doctrina artística de Santo Tomás fue expuesta y ampliada magnífica y brillantemente por un gran escolástico del siglo XVII, el lisboeta Juan de Santo Tomás. Puede verse un resumen de sus ideas en MENÉNDEZ PELAYO, o.c., II 125ss.

17 *Metaf.* VII.4.

la pretendida necesidad para el artista de ser solamente artista, no un hombre, y, para el arte, la necesidad de privarse de sus propias municiones y de todo alimento, del combustible y la energía que recibe de la vida humana[18].

La sumisión de la actividad del artista a la moral, tal como se deduce de los argumentos del Aquinate, habría que llamarla más bien *negativa*. No se trata de una orientación *activa* del trabajo artístico hacia una finalidad moralizadora. Puede ocurrir que el proponerse tal fin dañara a la misma obra. Se trata de una obligación *negativa,* es decir, que la moral se le impone al artista como un valor que no puede conculcar, como una barrera, como un límite.

2) *La moral y el arte como acto creador*

Pero el arte del que aquí vamos a hablar es un arte con características muy especiales: es el arte creador, el arte cuyo fin es la configuración de un nuevo ser, de una nueva forma, la invención de un microcosmos, expresión del hombre y del mundo en que vive. El arte que aquí investigamos no es simplemente una acción externa, una operación que transforma una materia. Es una acción inmanente en ciertos aspectos que implica la acción de todas las facultades humanas. Cuando Santo Tomás hablaba del *hacer* en contraposición con el *obrar,* no tenía en el pensamiento esta compleja y oscura aventura que es la creación artística. Él nunca habló del arte como una gestación interna larga y difícil, penosa y fascinante, oscura y luminosa; sólo estudió lo que en el arte hay de *técnico;* por eso lo definió, siguiendo la noción aristotélica de τέχνη, como «recta ratio factibilium». Pero en la creación *artística* hay también un componente vital e inmanente, algo que el gran maestro hubiera clasificado en el terreno del «agere» al decir que «agere est actus *permanens in ipso agente,* sicut videre, velle et huiusmodi».

La obra de arte no es una simple forma que «está ahí», como una silla cualquiera, un cántaro o un cuchillo, es el resultado de una gestación íntima y cálida, es el fruto palpitante de un alumbramiento, que arrastra consigo jirones cruentos de la vida interior de un hombre. Por eso decíamos que el arte era cuasigenerativo y autoexpresivo, expresión única e irreemplazable del hombre artista.

La vinculación platónica del arte con la moral implicaba una grave confusión correspondiente a la confusión que Platón hacía, en el orden metafísico, entre las ideas de bien y de belleza. El pensamiento aristotélico-tomista, comenzando desde abajo —de la observación de la actividad humana en general—, introdujo la distinción básica entre la *techne* y la *frónesis,* necesaria para deshacer el equívoco. Y así, por lo que se refiere al Arte con mayúscula, que es también «un hábito racional de hacer», la distinción entre la acción *transeúnte* (como

[18] J. MARITAIN, *La responsabilité de l'artiste* (París 1961) p. 43.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

perfeccionamiento de la cosa) y el acto *inmanente* (como perfeccionamiento del sujeto operante) es instructiva, pero peligrosa. Cuando se trata de la acción creadora de un artista, la distinción entre el «finis operis» y el «finis operantis» valdría, a lo más (si es que los elementos de un todo vital como es el producto artístico pudieran separarse), sólo para el componente técnico y facticio de la obra, no para la obra artística en su totalidad y en lo que tiene de más característico. En una obra de arte, *la relación al autor* es esencial. Y, por tanto, ciertas «finalidades» del operante están necesariamente involucradas y objetivadas en la obra, y eso por fuerza de la esencia misma del arte. Es decir, el «finis operis» aquí se identifica necesariamente con el «finis operantis».

Esto supuesto, no parece acertado hablar del sentido moral de la obra artística como de algo *extínseco* a ella, puesto que la creación artística no consiste sólo en ese momento de la acción transeúnte, en que la mano o el verbo del artífice conforman una materia, sino en esa gestación en la que entran en juego todas las facultades humanas; es el hombre en cuanto tal, con toda su responsabilidad, el que en cierto modo está comprometido. En la obra artística (aun en la que se pregona más aséptica y formalista) siempre hay compromisos implícitos. La oda lírica de Bécquer o García Lorca nace en el fondo del ser, levanta y sacude ideas y decisiones, dudas y creencias, odios y amores, nostalgias, temores y rebeldías. Un *film* de Godard, de Bardem o de Fellini es una trama apasionada en la que las imágenes se cargan de sentido; una novela de Husley o de Mauriac es un «viaje al fondo de mí mismo», una visión que nos hace vivir la vida y los sentimientos de sus autores, contagiándonos de cólera o de ironía, de amor o de humor, de entusiasmo o de indulgencia.

3) *El sentido moral de la obra y la inocencia del proceso creador*

No obstante lo dicho sobre la intencionalidad ética de toda obra artística, digamos también que este aspecto escapa generalmente a la mirada del artista *en el instante creador*. Por ser una apelación *cuasigenerativa,* el artista *se siente* amoral, o, mejor, se siente únicamente responsable de la existencia de la obra tal como ella se desea a sí misma. El arte tiene esta atracción natural al bien de la obra. El carácter visceral de toda creación artística hace que el artista se considere casi siempre inocente, que los motivos de orden moral los considere ajenos a su mundo. Para él se trata simplemente de «dar a luz». Todo esto que va ocurriendo en él, todo eso que va exigiendo una forma, todo eso que reclama imperiosamente una existencia, no es percibido por el como un problema moral, sino ontológico.

En el estado existencial de su operación creadora, el artista ya no puede plantearse el problema de que la obra debe ser así o de la otra manera, sino de que la obra *sea* simplemente. Es el ser de la obra lo que se busca y lo que no puede menos de buscarse. «El artista tiene el sentimiento de estar constreñido para servir a la obra, de estar necesitado a una labor cuyo término no puede

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

prever; no es él quien quiere la obra, es la obra la que *se quiere* en él, es ella la que lo ha elegido»[19]. Son incontables los testimonios de artistas que podrían aducirse para probar el hecho de esta «necesidad interior»[20]; necesidad que, por otra parte, va unida a una sensación de plenitud y de libertad, de luminosa liberación[21]. Aunque parezca paradoja, la necesidad del artista está unida con una maravillosa libertad de espíritu[22].

Esta necesidad imperiosa que siente el artista es de orden psicológico[23]. Es una iluminación y un impulso que llenan la conciencia y que, al menos en el instante creador, excluyen toda atención y referencia actual al mundo de motivaciones morales. Se impone como valor por sí misma. Los moralistas que no han pasado por esta experiencia es probable que ni entiendan siquiera el lenguaje del artista que habla de esta luz, de esta necesidad, de esta fuerza que los constriñe y los libera al mismo tiempo. El moralista no comprenderá el problema si entre el artista y su obra no ve más relación que la del hombre y su *acto humano*. La calificación ética de un acto sólo es posible allí donde hay una especie de *alteridad* entre el yo humano y el acto a realizar. En la situación «¿robo o no robo?» hay siempre una confrontación entre el yo humano y el acto a realizar; sólo así el acto que es querido y aceptado califica moralmente a la voluntad que lo acepta. Pero en ese proceso cuasigenerativo y autoexpresivo que es la creación artística no hay esa alteridad. La acción se confunde con mi propio yo; la obra está en camino en mí mismo. Ella no puede calificar mi *acción,* sino, sólo mediatamente, a mí mismo. La obra, si es verdaderamente artística, será siempre hija inocente y legítima; pero, eso sí, una vez nacida, revelará la nobleza o la villanía de su *linaje* moral.

4) *Moralidad intrínseca, pero mediata, de la obra artística*

A nuestro juicio, estamos, pues, ante una acción *humana* que constituye un género singular en la aplicación de los principios generales de la morali-

---

[19] M. DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* p. 66.

[20] «No somos los amos de nuestra creación», decía Matisse (W. HESS, *Documentos para la comprensión de la pintura moderna,* Buenos Aires 1959). «Nous ne sommes pas libres devant l'oeuvre d'art», dice M. Proust en *Le temps retrouvé* (II c.2). Ángel Ferrant: «Obedecemos al mandato de una fuerza inexorable» (cit. por G. DE TORRE, *Minorías* p. 338). Rilke: «Una obra de arte es buena cuando ha nacido de una necesidad» *(Cartas a un joven poeta).* T. S. Eliot: «El poeta está atormentado por la necesidad de escribir un poema» *(The use of poetry* p. 1 30); cf. más textos en p. 423ss.

[21] «No hay contradicción entre esa *necesidad* y esa *libertad,* porque la creación artística es un diálogo. La obra dice al artista: «Adivina»; y al artista le toca aventurar una respuesta. La servidumbre del artista es la obligación de afrontar a la esfinge y dejarse interrogar por ella; su libertad consiste en ofrecer a su riesgo una respuesta» (E. SOURIAU, *Art et liberté:* Riv. di Estetica, septiembre 1966, p. 338).

[22] «Dios nos mueve libremente porque multiplica la luz, nuestra libertad aumenta con la luz que recibimos. Si yo veo que *A* vale como 100 y *B* como 10, ¿soy menos libre al escoger *A?*» (COUTURIER, *Se garder libre* pp. 24ss).

[23] E. SOURIAU, a.c., p. 334: «Servitude volontaire, donc: empressement a servir, réponse spontanée et fervente a l'appel de l'oeuvre à faire».

dad de los actos humanos. El arte, en cuanto *expresivo* de un yo humano, no puede menos de recibir una calificación ética; pero en cuanto *cuasigenerativo,* parece escapar a esa calificación. La solución de esta antinomia nos la da el concepto de *voluntario in causa*.

Creemos que, en el caso del arte, más que de moralidad *extrínseca* o negativa, como habla Maritain en *Arte y escolástica* (donde se inspira en los principios de Aristóteles y Santo Tomás), habría que hablar de moralidad *intrínseca*[24]. ¿Hay algo más intrínseco a *Espectros,* de Ibsen, que su intención de denunciar los formalismos puritanos y exaltar la *joie de vivre*? ¿A *Las moscas,* de Sartre, que su propósito de convencernos de que el hombre se encuentra absoluta y aterradoramente libre? ¿Acaso es extrínseca a *Esperando a Godot* la visión desesperanzada que Beckett tiene de la vida, y a *La persona buena de Sezuán* el convencimiento de Brecht de que al individuo le es imposible ser bueno cuando las estructuras sociales están corrompidas? ¿No es intrínseco al *Mesías,* de Händel, el mensaje de que hemos sido redimidos, y a la *Novena,* de Beethoven, el sentimiento de que todos somos hermanos?

Pero añadamos en seguida que esta moralidad *intrínseca* de la obra de arte es *mediata*. No depende de la voluntad del artista, *hic et nunc,* el expresar otra cosa distinta de lo que él es y lo que él siente, pero ha dependido de su voluntad el haber llegado a *ser y sentir* lo que ahora tiene necesidad de expresar. La voluntad artística podrá *sentirse* completamente pura e inocente en el acto con que obedece a la necesidad interior, tan pura e inocente como es todo proceso y todo objeto natural. Pero la obra implica una referencia ética en cuanto es el fruto de un temple espiritual o moral producido por muchos actos a los cuales ciertamente podemos dar una calificación moral. En su *Diario,* Julien Green, hablando de ciertos instantes que a veces deciden un destino, afirma que son «el fruto de una larga serie de actos de los que no vemos que estén ligados entre sí por un encadenamiento secreto». En un texto conmovedor relativo a su propia vida, observa él cómo hay mil actos interiores, quizá minúsculos negativos, que dejamos pasar al filo de los días, que van tejiendo poco a poco, al nivel del inconsciente y del subconsciente, una trama secreta. Y en esa trama queda presa, al fin, la voluntad del hombre y, en cierto modo, «necesitada» para el bien o para el mal[25]. Por eso, el sentimiento de necesidad (ingenua y libérrima por otra parte) que puede inundar al artista en el momento de la fiebre creadora, no le despoja de graves responsabilidades ante sí y ante la sociedad. No es posible que el artista que es infiel a los dictámenes de su yo interior como hombre, no vea que la corrupción paulatina de su sensibilidad ética implica también la corrupción de su conciencia y sensibilidad estética.

---

[24] Esa moralidad es intrínseca no a la *acción* creadora (que por ser cuasigenerativa tiene, en cierto modo, la inocencia de un proceso natural), sino al *producto* mismo, puesto que la moralidad del artista como hombre ha quedado ahora objetivada en la obra.

[25] Cf. texto y comentario en Ch. Moeller, *Literatura del siglo XX y Cristianismo* (1961) t.1 p. 395.

5) *El arte referido a una moral sólo relativamente objetiva*

Creemos necesario terminar esta consideración de principios haciendo una puntualización con que queremos salir al paso de los lectores que quizá nos habrán tachado ya de demasiado *objetivistas* en nuestra concepción de la moralidad. En capítulos precedentes hemos procurado describir honradamente, y desde el suelo de la introspección, de lo empírico y de los testimonios fidedignos, lo que es el arte y lo que es el proceso creador Al relacionar ahora el arte con la moral, se nos puede atajar: ¿De *qué moral* se trata?

No nos toca aquí hacer una exposición sobre la norma y criterios de la moralidad. Desde luego, nos referimos a la moral natural que atestigua la conciencia de todo hombre normal. Y no creemos necesario detenernos a probar que la moralidad no está sujeta a criterios *puramente subjetivos*. Admitimos que la evolución cultural de la humanidad implica una mutación progresiva en los criterios de moral individual, matrimonial y familiar, social y laboral, política e internacional. Pero al mismo tiempo no podemos reducir la ética a un conjunto de costumbres, hábitos y reglas de conducta absolutamente mudables. Hay principios generales que son intrínsecos a la naturaleza humana; y, por otra parte, la evolución misma, lejos de favorecer un subjetivismo absoluto, parece refrendar la tesis de un objetivismo progresivo. Con razón, pues, puede hablarse de la objetividad de la moral y de una diversidad de éticas. Y es en este marco de doble plano *—objetivo y subjetivo—* donde se inserta la cuestión de si es posible psicológicamente una obra de arte que sea inmoral.

Carlos Bousoño se plantea la cuestión del juicio moral que una obra de arte (literaria) debe merecer a un lector juicioso[26]. Titula su ensayo *Arte y moral;* pero pronto se ve cuán reducidas fronteras pone a su reflexión. Él se limita al punto de vista del percipiente, y concreta su discusión sobre el *asentimiento* que toda obra de arte debe hallar en él, dando por supuesto que es imposible que se produzca un asentimiento estético allí donde no hay también un asentimiento moral[27]. El autor parece partir de ciertos planteamientos que eran bastante tradicionales hace algunos años, y que se reducen a éste: la obra de arte debe causar impresión de *armonía y equilibrio;* pero, tratándose de hombres normales, es imposible que una obra que incite al mal o despierte pasiones criminales sea percibida con serenidad y gozo interior. Por tanto, tal obra no será artística.

Sobre este planteamiento, el artículo de Bousoño constituye un análisis interesante. La originalidad de su ensayo está en mostrar que el hecho del *asentimiento* o *disentimiento* implica una relación al contexto histórico en el que situamos al autor: «A una inmoralidad no puedo, en principio, asentir... Pero el

---

[26] *Arte y moral:* Revista de Occidente n. 77, agosto 1969, pp. 159ss.

[27] Este presupuesto no es tan evidente como pudiera parecer. No es tan claro que no podamos dar un asentimiento estético mientras disentimos moralmente, y, sobre todo, tratándose de obras complejas como un *film,* una novela, etc., nadie negará que podemos tener momentos de asentimiento y de disentimiento consecutivos.

asentimiento se producirá, pese a todo, si el autor me convence de dos cosas: 1) de que aquellas ideas que son inmorales desde mi punto de vista, no lo son desde el punto de vista del autor; y 2) de que el autor, al creer moral aquello que yo juzgo inmoral, no da pruebas de deficiencia humana. Se trata, pues, de que yo vea como *positivo,* dentro de una ética *posible,* eso que mi criterio ético condena como negativo». Teniendo presente, por ejemplo, el contexto ético y estético de Baudelaire, puede no parecernos inmoral *Las flores del mal*. Igualmente, a la idea de Sartre de que «nadie puede escribir una buena novela antisemita» hay que despojarla de su sentido absoluto, para concederle una validez histórica y relativa, en cuanto que parece imposible aceptar con naturalidad un sistema estético que abogara por la causa antisemita «en nuestro mundo real de hoy, tan sensible y sensibilizado para cuanto puede ser visto como opresión del hombre por el hombre».

Completando los puntos de vista de Bousoño con los principios que nosotros hemos desarrollado en páginas anteriores, podríamos decir que una obra de arte cuya significacion, aisladamente considerada, no podemos aceptar desde *nuestra ética,* puede lograr nuestro asentimiento estético. No aceptamos en la vida los criterios morales objetivados en la obra, pero nuestro desacuerdo no es tan fundamental que, considerada la sinceridad del autor y los factores que han condicionado la estructura moral de su personalidad, nos impida gozar plenamente de la obra. Hoy gozamos leyendo las rapsodias homéricas, pero no aguantaríamos un poema contemporáneo que exhibiera y propugnara unas costumbres tan brutales. Las danzas de ciertas tribus primitivas o las esculturas eróticas de los templos indios nos permiten una contemplación más serena que el exhibicionismo de ciertos *films* europeos de nuestros días. La razón es siempre la misma: siendo el arte una acción tan profundamente humana, la relación que inmediatamente establecemos entre la obra y su autor, situándolo en su contexto biográfico, histórico y ético-cultural, es decisiva a la hora de emitir un juicio moral sobre la obra misma.

La vertiente *subjetiva* de la moral implica, pues, una problemática complejísima y a veces inextricable cuando se desciende al terreno de los artistas concretos y de los medios culturales determinados. Entre la concepción más objetivista, estática y cerrada, de la ética y el relativismo subjetivista extremo, hay un espacio amplísimo, en el que toman posiciones desde los censores más estrictos y deontotónicos hasta los espíritus más comprensivos y liberales. Por eso, los artistas hablan a veces de su «moral personal», y juzgan que ésta debe hallarse frecuentemente en oposición con la moral de su propio ambiente: «No quiero decir que la literatura sea amoral —escribe Graham Greene—, sino más bien que ella presenta una moral personal, y que la moralidad personal de un individuo se identifica raramente con la moralidad del grupo al que representa»[28].

[28] Cf. textos p. 572.

c) **El arte como acto social**

El arte no es sólo un acto de *autoexpresión* individual. El arte procede de los hombres y busca a los hombres. Es la llama de un espíritu que irremediablemente tiene que afectar a aquellos a quienes alcance. Basta tener esto presente para reconocer, por este nuevo capítulo, la necesidad de que haya una ley que encauce esa energía. Toda fuerza exige una regla, bajo pena de resultar nefasta.

Y ¡qué fuerza la del arte tan vigorosa y eficiente! El artista crea una atmósfera vital. Durante quince minutos, durante dos horas, durante días, estamos a merced de esa música, de esa película obsesionante, de esa refinada novela. El arte es puro, es desinteresado, es ennoblecedor ciertamente. «Lo salva y lo purifica todo», se dice con frecuencia. Pero ya hemos visto que, aunque esas expresiones son parcialmente verdaderas, no es posible concederles un valor absoluto y sin *distingos*. Una es la teoría y otra la realidad práctica. El arte es puro y desinteresado comparado con otras actividades orientadas a la posesión de este mundo. Pero, si se analiza el sentimiento estético tal como se presenta de hecho en la vida del hombre, no se le encuentra tan desinteresado y aséptico como se pretende.

En arte, la contemplación no se da sin amor, sin atracción de la voluntad. Y el amor que sigue a esa contemplación moviliza todas las potencias del hombre. La voluntad no puede mantenerse inmóvil en esta conflagración de todo el ser humano. El artista no puede mantener los ojos cerrados ante las consecuencias probables de su obra. Esas consecuencias están vinculadas a su obra unas veces esencial y necesariamente; otras, sólo circunstancial y accidentalmente. En todo caso, el artista no puede excusarse pretendiendo que vive incontaminado en una torre de marfil. Él debe ser consciente del alcance social de su obra; y, si ésta tiene influjo maléfico, las consecuencias son imputables, al menos *in causa,* al autor de la obra.

Una sociedad bien ordenada debe vigilar para evitar tales males[29]. No hay interés artístico que pueda sobreponerse a la regla universal de la moralidad. Esta ley puede resultar dura o difícil para los artistas cuya vida marcha también al margen de la moral y cuyo interés por el progreso moral de la comunidad humana es nulo. Pero para el hombre auténticamente *humano,* tal regulación, surgida espontáneamente de la naturaleza de un arte también *humano,* no puede resultar violenta, porque el orden inmanente de la caridad se le hace connatural y la ley se confunde en él con su propia inclinación interior[30].

d) **Las bellas artes y su moralidad positiva**

Al hablar de las relaciones entre la estética y la ética no debemos inmovilizarnos en el aspecto negativo del problema, como si forzosamente y siempre el arte sólo pudiera crear obstáculos y dificultades a la moral. El arte puede

[29] *Summa* 1-2 q.169 a.2.

[30] J. MARITAIN: *Arte y escolástica* (1945) p. 97: «A él se le puede decir: *Ama et fac quod vis;* si amas, puedes hacer lo que quieras; no ofenderás nunca al amor».

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

ser considerado en sí mismo como un instrumento del bien moral. No nos referimos a que puede ser un medio de propaganda. No tratamos tampoco de la «moralidad» que pueden tener ciertas obras de arte por razón de la nobleza o sublimidad de su contenido. Hay, sin duda, un arte religioso y un arte moralizador. Pero aquí nos referimos a la moralidad positiva del arte «tout court», simplemente por serlo. No negamos que el tema tratado, cuando se le da un sentido moral, humanizador y trascendente, es de gran eficacia. Lo que afirmamos es que toda obra de arte, aun presentando la trivialidad temática de un bodegón o incluso la ausencia temática de un cuadro abstracto, de una sonata o de un ánfora etrusca, contiene ya por sí misma una fuerza superior capaz de arrancar al hombre de lo material y elevarlo al mundo del espíritu.

Toda belleza es un reflejo de Dios, y el artista que tiene la misión de crear la belleza y de descubrírnosla en los mil objetos triviales de que nos rodea la vida cotidiana, nos abre, aun sin saberlo, un camino que conduce a Dios. En este sentido, dice Sertillanges que «una belleza moral se esconde en el fondo de toda belleza real». Comentando un pasaje de la *Ética a Nicómaco,* Santo Tomás dice que nadie puede vivir sin goces, y por eso el que se ve privado de los goces espirituales, se desvía hacia los carnales[31]. El arte tiene la misión de enseñar a los hombres los goces del espíritu. El arte desempeña en la vida el mismo papel, por decirlo así, que las «gracias sensibles» en la vida espiritual; y desde lejos, sin que en ello piensen muchas veces los artistas, prepara a los hombres para la contemplación, cuyo deleite espiritual supera todo deleite sensible[32]. Por eso, la Iglesia católica, a pesar de los peligros evidentes del hedonismo estético, reconoce el valor del arte para la elevación y purificación del corazón humano; y, al condenar el gesto nihilista de los iconoclastas y luego de los reformados, no actuaba sólo por un interés específica y directamente religioso, sino también porque sabe discernir los valores que, aun en el orden puramente humano, constituyen una providencial pedagogía para ir a Dios. Se imagina uno el suplicio interior de ese gran artista que fue Paul Claudel cuando, recién convertido, creyó que su fidelidad a la voz de Dios le exigía la inmolación de sus dotes creadoras[33]. La luz se hizo en él, la verdad le liberó cuando comprendió la esencia del cristianismo, que respeta, reconoce, aprovecha y eleva todos los valores humanos[34].

---

[31] «Illi qui non possunt gaudere in spiritualibus delectationibus transferunt se ad corporales» (2-2 q.35 a.4 ad 2).

[32] *Contra gent*. III c.37,6.

[33] «Pendant longtemps... je suis demeuré sans écrire; je pensais devoir sacrifier l'art a la religion... Je fus sauvé quand je compris que l'art et la religion ne doivennt pas être, en nous, posés en antagonisme. Qu'ils ne devaient pas non plus se confondre. Qu'ils devaient rester, pour ainsi dire, perpendiculaires l'un par rapport à l'autre; et que leur lutte même était l'aliment de ma vie» (A. GIDE, *Journal,* 5 déc. 1905).

[34] «Depuis les *Pensées* de Pascal on se figure que la religion est une affaire de secte et de fanatisme, qu'il faut se boucher les yeux, se rendre malade, se tenir dans un petit coin, s'amputer trois ou quatre facultés parmi lesquelles les plus nobles. En réalité, c'est une chose aussi vaste que la voute étoilée, où l'Océan lui même a place pour se mouvoir et où l'on respire à pleins poumons» (*Correspondance P. Claudel-A. Gide* [1949] p. 184).

3. PROBLEMAS

A la luz de los principios expuestos, vamos a abordar la cuestión de los hechos concretos y considerar las circunstancias en que suelen presentarse los casos de colisión entre la ética y la estética, y esbozar una solución de los problemas más comúnmente presentados en la vida real. Para proceder ordenadamente, situemos el arte en relación con lo que los moralistas llaman las «fuentes de moralidad», o sea, aquellos factores que son capaces de proporcionar a un acto su conformidad o disconformidad con la regla de las costumbres. Tales son el objeto, las circunstancias y la intención.

a) **La inmoralidad en arte por razón de la intención**

Aunque el *fin* —el «finis operantis»— es elemento principalísimo en la moralidad o inmoralidad de los actos, en materia de arte apenas merece tratarse, puesto que en los casos prácticos no es fácil juzgar de las intenciones, que, por lo general se mantienen ocultas. En teoría, la manera más detonante como podría producirse la inmoralidad en el arte sería por la intención de propagar o defender el mal. Pero con razón puede dudarse incluso de que esta alianza entre la creación artística y esa voluntad corruptora sea posible. Es en este caso donde quizá únicamente puede hablarse de absoluta incompatibilidad entre el arte y la inmoralidad, entre el arte y una voluntad *hic et nunc* deliberadamente orientada hacia lo que se percibe como mal moral.

A veces, el artista mismo (así puede pensarse por ciertas declaraciones de Flaubert, A. Gide, etc.) quita toda posibilidad de salvar sus intenciones, puesto que se proclama él mismo no sólo inmoral, sino inmoralista, es decir, corruptor de la juventud y heraldo de inmoralidad. Pero esta voluntad disolvente que puede darse como actitud más o menos habitual en la vida de un hombre no es posible actualizarla en los momentos de operación creadora sin provocar al mismo tiempo la ruina de la obra[35]. La mala intención queda neutralizada en el verdadero artista por la fuerza misma de la realidad; y entonces, al hacerse ésta elocuente por sí misma, la defensa del mal se convierte en lo que siempre es, en el fondo: *miseria del hombre sin Dios*[36].

b) **La inmoralidad en el arte por razón de su objeto**

Una visión demasiado simple de la cuestión juzgaría intocables ciertos temas. Sin embargo, puede decirse que, para calificar una obra desde el ángulo ético, no

---

[35] Sin embargo, no es seguro que aun los autores que confiesan su intención de «desmoralizar» tengan la voluntad deliberada de «hacer el mal». Ocurre más bien, como advierte Mauriac, que «no se entienden con nosotros sobre lo que es el bien y lo que es el mal. A sus ojos, una obra que escandaliza es casi siempre una obra que libera». Su intención se debe más a un error que a voluntad maléfica (cf. *Dios y Mammon,* en *Obras completas* [Barcelona 1954] t. 3 p. 366).

[36] F. Mauriac, *Le roman*. Cf. textos p. 629.

es el asunto lo que importa, sino la manera de tratarlo; no la letra, sino el espíritu. Sabemos que un asunto religioso puede ser tratado por un pintor de manera que la significación del cuadro no sea religiosa, sino pagana. Digamos algo semejante sobre la moralidad o inmoralidad de una comedia, de una novela, de un *film* o de una escultura. No es el tema lo que les hace morales o inmorales, aunque reconocemos que es difícil abordar ciertos temas sin que el cieno salpique. Se puede escribir una obra espiritualísima y confortadora sobre un tema inmoral. Se pueden narrar inmoralidades —como ocurre en la Biblia sin que el lector se contamine. Lo que importa es el espíritu que anima el tema, la significación que se da al contenido, eso que Stanislas Fumet llama «el objeto»[37].

La inmoralidad expresiva puede darse bajo diversas formas: engaño, seducción o provocación[38]. El primer desvarío es quizá el más pernicioso. Si se trata de *errores* graves, es decir, en materias fundamentales referentes al destino del hombre, constituyen el género de inmoralidad expresiva más perniciosa. Tal ocurre, por ejemplo, cuando se dinamitan verdades básicas, como la existencia de Dios, o su justicia, o su providencia, la supervivencia del hombre, etc. Este mensaje nocivo puede transmitirse de manera disimulada. A veces, sin atacar explícitamente tales verdades, puede defenderse una visión de la vida que prescinde completamente de tales certidumbres. En cualquier caso, el artista quizá yerre por ignorancia inculpable; la ausencia de malas intenciones deja intacta la inmoralidad objetiva de la obra.

La inmoralidad puede darse también bajo forma de *seducción*. Este caso, bastante frecuente, se da cuando la confrontación de la virtud con el vicio se hace de manera que aquélla se hace repelente y éste atractivo, para lo cual basta muchas veces que el personaje que encarna la virtud sea un imbécil y que el que la ataca sea una figura simpática[39]. Ciertos temas difícilmente pueden abordarse sin que se produzcan, a pesar de una buena intención, ciertas adherencias y contaminaciones reprochables. Estas pueden incluso dar cierto carácter a la obra. Tenemos entonces lo que llamaríamos inmoralidad de *provocación*[40].

---

[37] «La anécdota es de suyo tolerable; basta para ello que se la explote hasta el afloramiento del símbolo a partir de cuyo instante ya no ha de ser el *tema,* sino el *objeto,* quien la dirija en su desarrollo... El objeto es la finalidad auténtica perseguida por el artista; es él sólo quien en su elevación o abyección puede mostrarse capaz de determinar la calidad de la obra» (*El proceso del arte* pp. 137-138).

[38] Seguimos aquí el análisis de Sánchez de Muniáin.

[39] No es éste el caso en que se satirizan defectos de gentes que se creen buenas o son tenidas por tales en la sociedad, pero que en realidad padecen graves lacras morales (v.gr. la «farisea» de Mauriac, las hermanas del P. Browne en *El cuarto de estar,* de Graham Greene, etc.). Por otra parte, no hay que ser excesivamente susceptibles ante el peligro de que las críticas a un individuo se desvíen hacia la comunidad o grupo social o profesional al que pertenece... Cuanto mayor sea la habilidad del autor para delinear caracteres *individuales,* tanto menor es la probabilidad de que se interpreten como «tipos» de una clase.

[40] Dentro de este capítulo habría que situar la cuestión referente al *desnudo* artístico que, incomprensiblemente, constituía hace unos años un motivo central en el problema del arte moral. La presentación del cuerpo humano desnudo nada debiera tener en sí misma de provocativo. La exhibición del cuerpo desnudo de por sí tan casto como la naturaleza, puede ser *peligrosa* en el estado actual de nuestra naturaleza caída. Pero en el arte este peligro casi desaparece com-

Tratar el tema del pecado y de la pasión culpable es casi necesario en obras que pretenden expresar la vida del hombre. El combate moral en el alma de los personajes es uno de los más eficaces medios para dar interés humano a una novela. Frente al fatalismo de las religiones paganas y de sus mitos o al determinismo de las filosofías modernas más o menos paganizadas, el drama, la lucha interior, es una de las grandes ventajas aportadas por la moral cristiana a la poesía y al arte. Cuando se elimina ese conflicto, como ocurre en ciertas novelas habitadas por personajes en cuya conciencia no hallan resonancia alguna ni el bien ni el mal, se las despoja del más profundo interés. La ausencia de sentido ético en las criaturas de Colette, de Hemingway o de Françoise Sagan producen al lector humanamente educado una incurable indiferencia y un abrumador hastío, al que sólo momentáneamente procuran un calmante los valores estilísticos o los análisis psicológicos.

Cuando se exhibe el mal moral y el autor lo da a sentir como tal, su libro, su drama o su película podrá ser una gran obra. No podemos exigir una profunda apreciación del pecado a cualquier autor todo el tiempo, ni a todos los autores en determinado momento de su obra. Nadie puede comprender toda la malicia del pecado. Para novelistas como Singrid Unset, para cineístas como Federico Fellini, el pecado no es precisamente la pérdida de la amistad de Dios, sino una descentración del individuo, que confunde sus metas y hace perder el sentido y el ideal de la vida. No es la manera exacta de entender el pecado, pero basta para que podamos calificarlo como moralmente positivo. Incluso un autor podría legítimamente prescindir de los efectos morales del pecado y concretarse en los efectos *sociológicos* con tal que no sugiera positivamente que en el pecado no hay mal moral. Se pueden pintar caracteres que proceden sin conciencia de que ofenden a Dios. Pero, si no se quiere suprimir el conflicto humano que da interés a la obra, debe mantenerse el sentimiento de que hay algún desorden en su comportamiento[41]. La lucha interior de los personajes, sintiéndose responsables en el drama de la vida, es, por sí misma, moralmente más aleccionadora que los desenlaces en que los culpables son castigados. A veces tal castigo sería un «deus ex machina» estética y lógicamente inmotivado. Exigir siempre tal restauración del orden y de la justicia refleja una mentalidad materialista que no deja nada para la otra vida.

La lucha entre la bestia y el ángel será tema constante de un arte que quiera expresar lo más profundo y permanente del hombre. Una pasión será siempre el objeto central. ¿Cómo evitar que una vigorosa exhibición del mal ejerza una fascinación perniciosa? ¿Bastará esa «distancia estética» que se recomienda al artista para mejor guardar las reglas de su arte? Pero el artista no puede tocar

---

pletamente, si exceptuamos casos que deben remitirse al pedagogo o al psiquiatra. Sánchez de Muniáin ha observado justamente que el arte y el deporte han enseñado al hombre a mirar más honestamente la belleza natural del cuerpo y que la educación artística ha repercutido en una mayor dignidad de las relaciones humanas en el trato de los sexos.

41 Cf. Harold C. Gardiner, *Some Principles on Novel* (New York).

esos temas con la frialdad del historiador o del filósofo, porque él es presa de su imaginación creadora durante la gestación de la obra. El filósofo o el moralista pueden vaciar sus temas de todo calor vital; pero el artista escribe tanto con su inteligencia como con sus sentidos, su corazón y su sangre.

Mauriac creyó un día hallar una solución: «Purifier la source». Procurar que el espíritu sea limpio. Pero aun así, purificada la fuente —confesaba más tarde—, conserva en su fondo el limo original en que se hunden las raíces secretas de la obra[42]. El psicoanálisis ha ensayado la explicación de muchas obras como liberación y *cátarsis* de pasiones reprimidas en el subconsciente. El novelista que preconizaba la «purificación de la fuente» tuvo que reconocer que no se podía lograr una limpieza completa, que hay fluencias misteriosas e irreprimibles que enturbian siempre la obra tejida con las mejores intenciones.

c) **La inmoralidad en el arte por razón de las circunstancias**

El arte está hecho ordinariamente de pasión y de fuego. Es una enérgica y ardiente afirmación de lo humano. Por eso, el fervor de los neoconversos suele ver en él a un enemigo. Así lo vio Claudel durante dos años. Así lo vio también León Bloy, y el mismo Baudelaire en algunos momentos. Brunetière decía también que «toda forma artística, dejada a sí misma, corre el peligro de desmoralizar»; y exageraba: «Hay en el arte un germen de inmoralidad».

Más que de un *germen,* habría que hablar de un peligro, que afecta precisamente a los menos preparados para *comprender* la obra artística. No se trata de una fuerza intrínseca maligna de por sí y que desarrollará fatalmente sus perniciosos influjos. Es más bien una posibilidad para el mal fundada en circunstancias *extrínsecas*. Pero estas circunstancias pueden y en parte deben ser previstas por el artista. Y esto es lo que crea al autor un problema moral, puesto que aun el peligro entra bajo las leyes morales. Santo Tomás prevé el caso en que una obra de arte de suyo indiferente pueda ser nociva a la comunidad por el mal uso que de ella hicieran algunos. En tal caso recomienda seguir el ejemplo de Platón, eliminando tales obras[43]. El texto recoge sólo el caso en que el mal fuese general o, al menos, frecuente («pluries»); y parece suponer la ausencia de otros valores positivos, propios de las bellas artes, que pudieran constituir razones para permitir un mal que se produce accidentalmente.

El problema es complejo y sutil. No es posible precisar fronteras más que en la teoría. Obras que a uno parecen educativas, pueden parecer perniciosas a otros. Obras que son fecundas y positivas en un aspecto, son dañinas en otro.

---

[42] Cf. textos p. 571.

[43] «Si tamen operibus alicuius artis ut pluries aliqui male uterentur, quamvis de se non sint illicitae, sunt tamen per officium principis a civitate extirpandae, secundum documenta Platonis» (2-2 q.169 a.2 ad 4).

A poco de la publicación de *Crimen y castigo,* un estudiante de Moscú asesinaba a un prestamista en condiciones idénticas a las de Raskolnikov. Podemos pensar que la intención de Dostoievsky era buena; que él esperaba inspirar el horror a tales acciones pintando el suplicio interior del protagonista. Pero no previó que la fuerza expresiva de sus descripciones actuaría en sentido opuesto, que tentaría al demonio de la imitación que habita en las regiones irracionales del cerebro[44]. Sabemos de jóvenes que se suicidaron tras la lectura de *Werther,* e incluso después de ver *Romeo y Julieta*. Mauriac cuenta que, después de la lectura de su novela *Genitrix,* un muchacho le envió su retrato con esta dedicatoria: «Al hombre que ha estado a punto de hacerme matar a mi abuela»[45].

En esta cuestión del *peligro* moral que implica la simple exhibición del mal, la solución hay que remitirla a la prudencia aplicada a las circunstancias de cada caso. El artista tiene derecho a prescindir de las anormalidades, temperamentales o de educación, que pueden padecer ciertos eventuales contempladores de sus obras. También tiene derecho a dirigir su obra a un público especialmente educado y preparado. Los niños y los adolescentes no están, en una sociedad bien organizada, abandonados al peligro que pueden constituir para ellos ciertas obras artísticas. Justamente observa Maritain que la principal defensa contra sus propios peligros, el arte la encuentra en la sociedad que tiene medios para neutralizar los riesgos provenientes de la libertad de expresión y de la libertad artística; y esos medios son, sobre todo, una sana educación y la presión de la conciencia pública[46].

d) **Un problema de equilibrio**

El comportamiento de la Iglesia católica con el arte a lo largo de los siglos prueba que el problema de la tensión entre el arte y la moral no se reduce a una simple eliminación de lo que constituye un peligro para la segunda. Moralistas celosos pretenderían quizá que, puesto que el arte no es indispensable, habría que cortarle el paso allí mismo donde constituye un peligro. Pero eso sería tener un espíritu sensible exclusivamente al aspecto negativo de los valores humanos. La Iglesia no incluyó en el *Índice de libros prohibidos* a los poetas licenciosos de Grecia y de Roma, dando por razón «la elegancia de la forma», prueba de que a sus ojos (aunque no siempre mantuvo este criterio tan liberal) no está dicha la última palabra, en el asunto del arte y la moral, en cuanto se ha constatado el peligro.

Si el arte no es absolutamente indispensable a la vida del común de los mortales, le es al menos sumamente útil. El arte tiene un valor positivo considerable. Ahora bien, todo lo que nos eleva sobre el nivel de la materia tiene

---

[44] Cit. por SERTILLANGES, *L'art et la morale* p. 40.
[45] *Dios y Mammon,* en *Obras completas* III p. 357.
[46] *La responsabilité de l'artiste* p. 83.

su precio. Todo lo que despierta la inteligencia, ennoblece los sentimientos, sugiere la necesidad del más allá, descubriendo a la mirada del alma el resplandor de las ideas divinas, es un aliado de la vida moral.

El arte, en ciertas circunstancias, puede ocasionar un mal moral; pero puede, incluso en las mismas circunstancias, producir un bien. Una película puede escandalizar a personas poco preparadas, y puede al mismo tiempo, para otros que alcanzan su verdadero contenido, encerrar una exhortación vigorosa y eficaz. En esta cuestión no es posible decidir acertadamente sin un estudio crítico y ponderado de los valores positivos que contiene la obra que se trata de juzgar. Lo más común es dar una solución apresurada, a base de ligeros datos que se han registrado a las inmediatas. La solución acertada y fecunda requiere algún tiempo de observación y reflexión, y nunca está en el extremismo, sino en el equilibrio. No es suficiente tener ojos muy abiertos para ver y denunciar el mal que amenaza. Hace falta también sensibilidad para registrar el bien que, casi insensiblemente, se puede producir. El arte está lleno de riquezas y de fecundidad espiritual. Imaginemos por un momento que un tribunal inquisitorial arrojara al fuego todas las obras de arte (literatura, cine, pintura, música, escultura...) que han ofrecido, por algún respecto y en algunas circunstancias, reparos a los moralistas. La humanidad, ¿saldría ganando o perdiendo, en definitiva, con ese gigantesco auto-de-fe aun en el orden estrictamente moral? Estamos hartos de ver clasificaciones «morales» de autores, libros, películas, etc., en las que sólo se señala el aspecto negativo. Un libro o un filme es *inmoral, dañino, gravemente peligroso o con reparos;* a lo más, se añade la categoría de indiferente. Es decir, se olvida el aspecto positivo así en cuanto a su contenido y su mensaje como en cuanto a su valor artístico.

Que una libertad absolutamente incontrolada sea parcialmente responsable del desenfreno moral de algunas sociedades, es indudable. Pero al tomar las convenientes medidas de censura habrá que estudiar la manera de evitar los errores de esos estados totalitarios o similares en los que no se permite más que un arte «dirigido», con el consiguiente atrofiamiento de las facultades creadoras. Una censura rígida podrá dar un resplandor de limpieza moral a la vida de una sociedad, pero al mismo tiempo puede constituir el más serio obstáculo para una sana educación del libre arbitrio, necesaria en un estadio de la historia en que se profesa verdadero culto a la libertad humana. La verdadera prudencia pide que se busque una solución no para el caso singular e inmediato que se tiene delante, sino para una situación que será quizá normal en el porvenir[47].

---

[47] «¿Cómo queréis vosotros que no se comprueben fluctuaciones, turbaciones y zonas peligrosas? Es natural que los que tienen el cuidado de las almas se asusten algunas veces y sean severos. Conviene, sin embargo, que cuiden la esperanza de los bienes futuros (y que se apliquen más a fortalecer las almas y sus capacidades interiores de defensa vital que a proteger desde fuera los rebaños anémicos y sin virtud). Si habláis a los artistas, decidles que se apresuren mientras tienen la luz, que teman a Jesús, que pasa y que no vuelve. Si habláis a los prudentes, decidles que sean pacientes con los poetas y que honren en el corazón del hombre la longanimidad de

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

TEXTOS

1. Shelley: *La poesía colabora con el bien*

Toda la objeción de la inmoralidad de la poesía descansa sobre una falsa concepción del modo como la poesía actúa para producir el perfeccionamiento del hombre. La ciencia ética ordena los elementos que la poesía ha creado y propone temas y ejemplos de vida civil y doméstica; no es por falta de doctrinas admirables si los hombres se odian, se desprecian, se critican, se engañan, se esclavizan unos a otros. Pero la poesía opera de muy distinta manera. Ella despierta y ensancha el espíritu mismo, metiendo en él mil nuevas combinaciones de pensamiento. La poesía alza el velo que oculta la belleza del mundo y hace que los objetos familiares dejen de ser familiares; da un nuevo nacimiento a todo lo que ella representa, y las personificaciones envueltas en su celeste luz viven para siempre en el espíritu de los que las han contemplado una vez, como los recuerdos de ese gozo noble y entusiasta que se extiende sobre todos los pensamientos y las acciones con las cuales coexiste. El gran secreto de la moral es el amor que nos hace salir de nuestra propia naturaleza y nos identifica con la belleza de un pensamiento, de una acción que no es nuestra o de una persona distinta de nosotros. Para ser superlativamente bueno, un hombre debe imaginar con fuerza y amplitud; debe ponerse él mismo en el lugar de otro y de muchos otros; debe hacer suyas las penas y las alegrías de los de su especie. El gran instrumento del bien moral es la imaginación, y la poesía concurre a ese efecto actuando sobre la causa. La poesía amplía el campo de la imaginación llenándola de pensamientos que le traen una alegría siempre nueva; pensamientos que tienen el poder de atraer y asimilar a su propia naturaleza todos los otros pensamientos, y que forman nuevos intervalos o intersticios, cuyo vacío reclama siempre un nuevo alimento. La poesía fortifica la facultad que es el órgano de la naturaleza moral del hombre, de la misma manera que el ejercicio fortifica un miembro...

La poesía es... el coronamiento de toda forma, la flor de todas las cosas; ella es lo que el aroma y el color de la rosa son para el tejido de los elementos que la componen, lo que la forma y el esplendor de la belleza pura son para los secretos de la anatomía y de la corrupción. ¿Qué sería la virtud, el amor, el patriotismo, la amistad? ¿Qué sería el espectáculo de ese bello universo que habitamos? ¿Qué serían nuestras consolaciones a este lado de la tumba? ¿Qué serían nuestras aspiraciones del más-allá si la poesía no subiera, trayéndonos luz y fuego, hasta esas eternas regiones en que el cálculo de alas de búho no se atrevió nunca a volar?...

La poesía es el acuerdo de los mejores y más felices momentos de los mejores y más felices espíritus. Estas visitas fugitivas de la poesía y del sentimiento se nos anuncian asociándose a veces al lugar o a la persona, otras veces dirigiéndose sólo a nuestro propio espíritu, pero siempre llegando imprevistamente, y siempre sin haber sido invitadas, y siempre elevando el alma y encantándola más allá de todo

---

Dios. Pero que odien todos la bestia llorosa que ronda alrededor del arte y de la poesía, esa complacencia infinita en sí mismo que en tantos débiles, y en los fuertes también hace desviar los mejores dones, y que cambia las cosas divinas en un simulacro hecho para cebar la fatuidad» (J. Maritain, *Fronteras de la poesía* [Buenos Aires 1945] p. 55).

lo que puede expresarse, de suerte, que, incluso en el deseo y la añoranza que dejan, no puede haber más que placer un placer que participa de la naturaleza de su objeto. Se diría que una naturaleza más divina se insinúa y penetra a través de la nuestra; pero sus pasos se parecen a los del viento sobre el mar, que borra la calma de la mañana y cuyas huellas sólo quedan sobre la arena arrugada que la cubre...

La poesía hace inmortal todo lo que hay de mejor y más bello en el mundo; ella fija las apariencias fugitivas que obsesionan las visiones de la vida y, cubriéndolas con el velo del lenguaje o de la forma, las transmite a la humanidad, llevando dulces noticias de un gozo amistoso a aquellos con los que sus hermanas permanecen sin abandonar el domicilio, porque ellas no encuentran la puerta de la expresión para escapar de las cavernas del espíritu que habitan en la universalidad de las cosas. La poesía salva de la muerte las visitas de la divinidad en el hombre.

La poesía cambia todas las cosas en belleza... La poesía aniquila la maldición que condena a estar sometidos a los accidentes de las impresiones que nos rodean... Ella nos hace habitar un mundo en cuya comparación el mundo ordinario es un caos *(Defensa de la poesía)*.

2. Eugène Delacroix: *Alimentarse de grandes y severas bellezas*

¡Miguel Ángel!... He sentido despertarse en mí la pasión de las grandes ideas... Pensar en el gran Miguel Ángel. Aliméntate de grandes y severas bellezas, que son el alimento del alma. Continuamente me siento distraído de su estudio por distracciones locas. Busca la soledad. Si tu vida es regular, tu salud no sufrirá con tu retiro...

Dedícate vigorosamente a tu cuadro. Piensa en Dante. Vuelve a leerlo. Sacúdete continuamente para volver a las grandes ideas. ¿Qué fruto podría sacar de mi cuasi-soledad, si no tengo más que ideas vulgares? (*Journal,* 4 marzo 1824).

El resultado de mis jornadas es siempre el mismo: un infinito deseo de lo que no consigo jamás, un vacío que no se puede llenar, un prurito extremo de producir de todas las maneras, de luchar lo más posible contra el tiempo que nos arrastra y las distracciones que echan un velo sobre nuestra alma...

Hoy he hecho amargas reflexiones sobre la profesión de artista. ¡Este aislamiento, este sacrificio de casi todos los sentimientos que animan al común de los hombres! (*Journal,* 3 febrero 1847).

3. Baudelaire: *El vicio exaspera al hombre de gusto*

La poesía, por poco que se quiera entrar en sí mismo, interrogar la propia alma, reavivar sus recuerdos entusiastas, no tiene más fin que ella misma, ningún poema será tan grande, tan noble, tan verdaderamente digno del nombre de poema, como el que haya sido escrito por el placer de escribir un poema.

Con esto no quiero decir que la poesía no ennoblezca las costumbres —compréndase bien—, que su resultado final no sea elevar al hombre por encima del nivel de los intereses vulgares; eso sería, evidentemente, un absurdo. Lo que digo es que el poeta que ha perseguido un fin moral ha disminuido su fuerza poética; y

no es imprudente apostar a que su obra será mala. La poesía no puede, bajo pena de muerte o de fracaso, asemejarse a la ciencia o a la moral, ella no tiene por objeto a la verdad, sólo se tiene a sí misma. Los modos de demostración de verdad son diversos y están en otra parte. La verdad nada tiene que ver con las canciones. Todo lo que hace el encanto, la gracia, lo irresistible de una canción, quitarla a la verdad su autoridad y su poder. Frío, tranquilo, impasible, el humor demostrativo rechaza los diamantes y las flores de la musa; ella es, pues, absolutamente lo inverso del humor poético.

El intelecto puro apunta a la verdad, el gusto nos muestra la belleza y el sentido moral nos enseña el deber. Es verdad que el sentido del medio tiene íntimas conexiones con los dos extremos, y no está separado del sentido moral más que por una diferencia tan ligera, que Aristóteles no ha dudado en alinear entre las virtudes algunas de sus delicadas operaciones. Por eso, lo que exaspera sobre todo al hombre de gusto, en el espectáculo del vicio, es su deformidad, su desproporción. El vicio ataca a lo justo y a lo verdadero; pero, en cuanto ultraje a la armonía, en cuanto disonancia, herirá más particularmente a ciertos espíritus poéticos; y no creo que sea escandaloso considerar toda infracción a la moral, a la belleza moral, como una especie de falta contra el ritmo y la prosodia universales *(Notices sur Edgar Poe)*.

4. Baudelaire: *La pasión del arte es un cáncer*

El niño que tenga un espíritu poético sobreexcitado, ante cuyos ojos no pongan continuamente el espectáculo estimulante de costumbres activas y laboriosas; que oiga hablar sin cesar de gloria y de placeres y cuyos sentidos estén diariamente halagados, excitados, aterrorizados, encendidos y saciados por objetos de arte, llegará a convertirse en el más desdichado de los hombres y hará desdichados a los demás... Todo lo que le puede ocurrir de más afortunado es que la naturaleza le hiera con un terrible llamamiento al orden. Tal es, en efecto, la ley de vida: que quien rehúsa los goces puros de la actividad honrada sólo pueda sentir los terribles placeres del vicio. El pecado contiene su infierno, y la naturaleza dice de vez en cuando al dolor y a la miseria: «¡Id a vencer a esos rebeldes!»

Lo útil, lo verdadero, lo bueno, lo verdaderamente amable, todas esas cosas le serán desconocidas. Engreído con su fatigante ensueño, querrá engreír y fatigar con él a los demás...

El gusto inmoderado de la forma empuja a desórdenes monstruosos y desconocidos. Absorbidos por la pasión feroz de lo bello, de lo extraño, de lo bonito, de lo pintoresco (porque hay sus grados), las ideas de lo justo y de lo verdadero desaparecen. La pasión frenética del arte es un cáncer que devora todo lo demás, y como la ausencia neta de lo justo y de lo verdadero en el arte equivale a la ausencia del arte, el hombre entero se desvanece; la especialización excesiva de una facultad desemboca en la nada. Yo comprendo los furores de los iconoclastas y de los musulmanes contra las imágenes. Yo admito todos los remordimientos de San Agustín sobre el placer demasiado grande de los ojos. El peligro es tan grande, que yo excuso la supresión del objeto. La locura del arte es igual al abuso del espíritu. La creación de una de esas dos supremacías engendra la estupidez, la dureza de corazón una inmensidad de orgullo y de egoísmo... *(L'art romantique;* c.13: *L'École païenne)*.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

5. Van Gogh: *Amar y vivir con sinceridad*

El que vive sinceramente y tropieza con penas verdaderas y con desilusiones, que no se deja abatir por ellas, vale más que el que marcha siempre viento en popa y sólo conoce la prosperidad, aunque relativa. Porque ¿quiénes son aquellos en los que se constata de la manera más evidente un valor superior? Son aquellos a los que se aplican las palabras: «Trabajadores, vuestra vida es triste, trabajadores, vosotros sufrís en la vida: trabajadores, bienaventurados vosotros»; son los que llevan los estigmas de «toda una vida de lucha y de trabajo sostenido sin doblegarse jamás». Hay que esforzarse por ser parecidos a ellos...

Desde el momento en que nos esforzamos por vivir con sinceridad, todo saldrá bien, aunque tengamos que sufrir inevitablemente penas sinceras y verdaderas desilusiones; probablemente cometeremos también grandes faltas y realizaremos malas acciones, aunque es preferible cometer faltas que ser mezquino y demasiado prudente. Es bueno amar todo lo que se puede, porque ahí reside la verdadera fuerza, y el que ama mucho realiza grandes cosas y es capaz de ellas, y lo que se hace por amor está bien hecho *(Cartas a Teo,* 3 abril 1878).

Yo siento que se me pasan el deseo de casarme y tener hijos; y en ciertos momentos me siento con la melancolía de verme en este estado a los treinta y cinco años, cuando debería sentirme muy de otra manera. Y a veces me encrespo contra esta sucia pintura. Fue Richepin quien dijo: «El amor del arte hace perder el amor verdadero». Encuentro esa frase terriblemente acertada; pero, en contraste con eso, resulta que el amor verdadero hace perder el gusto por el arte (*ibid*., París, verano 1887).

Mi taller es demasiado evidente para que pueda tentar a ninguna buena mujer (para ofrecerse en matrimonio)... Por otra parte, las costumbres aquí son, me parece, menos inhumanas y antinaturales que en París. Pero con mi temperamento, casarme y trabajar ya no son compatibles, y en las circunstancias actuales habrá que contentarse con hacer cuadros. Lo cual no constituye la felicidad ni la verdadera vida. Pero ¿qué quieres? Incluso esta vida artística, que sabemos que no es la verdadera, me parece tan viva, que sería ingrato si no me contentara con ella (*ibid*., Arlés, mayo 1888).

6. Hans von Marées: *El artista mejor es el que renuncia más*

El hecho de seguir siendo un ser humano es lo que hace tan difícil ser artista, y, sin embargo, lo uno es imposible sin lo otro. Tampoco puede escapar a la necesidad de hacerse un ser humano completo y, en lo posible, purificado. No conozco otro medio de adquirir esta directa e ingenua actitud ante la naturaleza que señalamos como una de las mejores gracias de la niñez; ni sé tampoco de ningún otro camino para encontrar un medio de expresión inteligible a todos...

El equilibrio entre una ardiente susceptibilidad a las impresiones y un juicio frío, entre los continuos bandazos del artista de uno a otro extremo, sólo puede encontrarse en la conquista de sí mismo y el subsiguiente dominio. El artista más feliz y más ufano será aquel que con mayor facilidad llegue a la renuncia. Digo renuncia en el más alto sentido de la palabra: la que consiste en no exhibir el propio talento y los propios conocimientos y en usarlos sólo cuando es pertinente. Porque resultará ser un hecho que un mero exceso de fuerza artística no facilita la solución del más sencillo problema artístico, para una solución perfecta, ni las más extraordinarias facultades bastarán apenas...

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Quien desee lo que de ningún modo puede realizar, no da una prueba muy brillante de su inteligencia. El artista ha obtenido lo máximo que se puede alcanzar cuando ha cumplido realmente todo cuanto está en su poder. Creo que esto es muy raro, y encuentro que la causa esencial siempre consiste en razones puramente humanas, morales. Es indudable que las circunstancias exteriores representan también un gran papel. Pero por esta misma razón digo que el artista debe elevarse por encima de todas las circunstancias exteriores, hasta por encima de sí mismo. Pues, *last but not least,* en sus obras debe llevar a término, con audacia y desembarazo, una resolución que niegue toda fatiga y molestia, o por lo menos la oculte a los ojos del mundo (*Cartas* a Konrad Fiedler, Roma 29 enero 1882).

7. Manolo Hugué: *Necesito el arte para controlar mi espíritu*

El arte no es una cosa esencial y yo no necesito hacer escultura para ser el hombre que soy. Lo que pasa es que la escultura es la manera más práctica que he hallado para controlar mi espíritu y mi inteligencia, para saber si soy un animal embrutecido o un animal despierto. Hago formas y líneas, veo movimientos y colores, y, si llego a lograr algo, es que no soy completamente estúpido. Desconfío constantemente de mí, porque el hombre es muy poca cosa.

Necesito mantener este control de una manera intermitente, por etapas, puesto que el hombre no es una máquina. Trabajo cuando me parece. A veces paso meses enteros entre una etapa y otra. La gente trabaja de una manera delirante y monstruosa. Yo podría pasarme años contemplando una gallina mirando la cabeza de un conejo, observando embebecido los terneros, los bueyes y las vacas. Cuando quiero trabajar, abro una ventana y hago lo que veo delante. Todo es admirable (Goldwater-Treves, *El arte visto por los artistas*)

8. F. Mauriac: *Purificar la fuente*

Los que hacen profesión de creer en la caída original y en la corrupción de la naturaleza no soportan las obras que lo atestiguan.

El novelista vive de su lucidez. La desarrolla monstruosamente hasta el día en que se da cuenta de que ha engordado un enemigo devorador. Los demás hombres envejecen sin demasiado trabajo, porque se vuelven cada día más ciegos y más sordos. Pero nosotros tendremos que morir como duermen ciertos seres: con los ojos abiertos.

¿Qué corazón resiste a esta fuerza de mi observación? No existe casi nadie a quien el novelista no estime cada día menos, aunque lo quiera cada día más.

Perder la fe en las criaturas de una forma tan irremediable como otros pierden la fe en Dios; éste es el peligro.

Las criaturas que el novelista inventa no resisten esta atención corrosiva más que los seres vivos. Si es falso decir que sólo se puede hacer buena literatura con malos sentimientos, es verdad que cierto grado de análisis no deja subsistir en nuestros personajes ningún buen sentimiento en el estado puro.

«Basta con purificar la fuente», decía yo creyendo poner finalmente de acuerdo en mi vida al novelista con el cristiano. Pero eso era olvidar que aun purificada, la fuente

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

conserva todavía en el fondo el fango original en el que se hunden las secretas raíces de mi obra. Incluso en estado de gracia, mis criaturas nacen de lo más turbio de mi mismo. Se forman de lo que en mí subsiste a pesar mío... *(Souffrances et bonheur du chrétien)*.

Nada podrá lograr que el pecado deje de ser el elemento del hombre de letras, y las pasiones del corazón el pan y el vino con los que cada día se deleita. Describirlo sin conivencia, como nos aconseja Maritain, está, sin duda, al alcance del filósofo y del moralista, no del escritor de imaginación, cuyo arte consiste en hacer visible, tangible, oliente, un mundo lleno de criminales delicias, de santidad también, no hay que ignorarlo. Esta es precisamente la roca a la que nos agarramos hasta el último aliento. ¡Que al menos, la gracia permanezca presente en nuestra obra! ¡Que, aun despreciada y aparentemente rechazada, el lector sienta en todas partes esta corriente inmensa, esta circulación subterránea del amor! *(Journal* III p. 126).

9. G. Greene: *Una moral personal: el privilegio de ser desleal*

«Relaciones del artista con la sociedad». Ante todo, diré que hay ciertos deberes que yo comparto con el tendero o el funcionario: el de sostener mi familia, si la tengo; el de no causar daño al pobre, al ciego, a la viuda y al huérfano; el de morir, si las autoridades lo exigen... Tales son nuestros deberes primitivos en cuanto seres humanos. A despecho de la actitud puesta a la moda por el ejemplo de Gauguin, diré que, si no cumplimos al menos estos deberes, no damos la talla como seres humanos, y, por consiguiente, disminuimos nuestra oportunidad de ser artistas. Pero ¿es que como artista tengo deberes *especiales* hacia mis semejantes?... Me gustaría creer que no los tengo; pero temo que el novelista está obligado a dos obligaciones por lo menos: la de decir la verdad como él la ve y la de no aceptar del Estado privilegio especial.

No quiero sugerir nada sensacional con esa fórmula: «decir la verdad», y no me refiero a hacer revelaciones. Por verdad yo entiendo exactamente... que mi deber con la sociedad consiste en evitar el escribir: «Estaba al borde un abismo sin fondo» o «Bajé la escalera y salté sobre un taxi», porque esas dos aserciones son falsas. Mis personajes no deben ponerse «blancos como la pared» o «temblar como una hoja», no porque esas expresiones sean clisés, sino porque no son exactas. No es sólo una cuestión de conciencia artística, sino de conciencia social. Estamos viendo ya los efectos de la novelucha popular. Cada vez que un giro de ese género penetra, sin ser criticado, en el espíritu, atasca el curso del pensamiento.

El otro deber, no aceptar ningún privilegio, es igualmente importante... En Rusia, el artista ha sido colocado en posición privilegiada; se le ha dado un mejor alojamiento, más dinero, más alimento y hasta una cierta libertad de movimiento, pero, a cambio, el Estado ha exigido que cesase de ser artista. Este peligro no existe sólo en los países totalitarios. El Estado burgués tiene también dones que ofrecer al artista —o al que considera como artista—; pero, en este caso, el artista, a la manera del político, ha pagado con anticipación...

Quizá la presión más fuerte que se ejerce sobre el escritor proviene de la sociedad en la sociedad: su grupo político o religioso, incluso su universidad o sus empleados. Me parece que él tiene derecho de reivindicar un privilegio ciertamente con el mismo derecho que sus semejantes, pero con mayor seguridad: el privilegio de la «desleal-

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

tad». Hace algún tiempo comí con un granjero que tenía empleados a dos locos entre sus obreros: «¡Magníficos trabajadores. —decía—, y ¡qué lealtad!» Claro, ¡aquellos locos eran leales! Lo eran como lo serán los robots de la edad futura. La deslealtad es nuestro privilegio. Sin embargo, es un privilegio que no conseguiréis que sea reconocido por la sociedad. De ahí la urgente necesidad de que nosotros, que podemos ser desleales impunemente, mantengamos en vida ese ideal.

Si se me permite hablar de mí, pertenezco a un grupo que es la Iglesia católica, lo cual me colocaría frente a graves problemas en mi tarea de escritor, si no me salvara mi deslealtad... Hay jerarcas eclesiásticos que consideran la literatura como un medio para un fin que es la edificación. Sin duda, este fin es de alto precio, de un precio más elevado que la literatura, pero pertenece a otro mundo. La literatura nada tiene que ver con la apologética. No quiero decir que la literatura sea amoral, sino más bien que ella presenta una moral personal, y que la moral personal de un individuo se identifica rara vez con la moralidad del grupo al que pertenece...

Los novelistas católicos (prefiero decir los novelistas que son católicos) deberían adoptar a Newman como patrono. Nadie ha comprendido mejor que sus problemas y nadie les ha defendido más hábilmente contra los ataques de la beatería (esa excrecencia morbosa de la religión). Permitidme copiarles este pasaje... Newman defiende en él la enseñanza de la literatura en una universidad católica:

«Visto el carácter de este asunto, os digo que, si la literatura debe servir al estudio de la naturaleza humana, entonces no podéis tener literatura cristiana. Es una contradicción *in terminis* intentar sacar una literatura sin pecado del hombre que es pecador. Vosotros podéis poneros a construir ahí algo muy grande y muy elevado, más elevado de lo que nunca fue la literatura; y, cuando lo hayáis hecho, os daréis cuenta que tal cosa ha dejado de ser literatura».

Y para los que, aceptando sus puntos de vista, respondían que se puede prescindir de la literatura, Newman proseguía:

«Desterrad, no diré sólo autores particulares, obras particulares, pasajes particulares, sino la literatura secular como tal; suprimid de vuestros manuales escolares todas las manifestaciones sumarias del hombre natural; esas manifestaciones seguirán esperando a vuestro alumno y le saldrán al encuentro, a la salida misma de vuestra sala de conferencias, bajo la forma sustantiva de seres vivos y palpitantes... Hoy alumno, mañana miembro del vasto mundo; hoy confinado a biografía de santos, mañana entregado a Babel..., le habréis rehusado los maestros del pensamiento humano que, en cierto sentido, le habrían educado a causa de su eventual corrupción»... *(Why do I write).*



© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

Capítulo XII

El arte y la religión

1. A DIOS POR LA BELLEZA

Si se piensa en la religión en su significación más estricta[1], la relación entre ella y el arte surge espontánea. Claudel veía una especie de parentesco natural entre ambas, señalando las ayudas o ventajas que la religión aporta a la poesía, y que él llama la *alabanza* (o el canto), la *palabra* (o la significación) y el *drama* (o la lucha)[2]. Pero, aun omitiendo este aspecto de colaboración que el espíritu religioso ofrece al arte, hay en la naturaleza fundamental de éste algo que le da un aire de familia con la actitud religiosa. En la experiencia estética, concretamente en la percepción de las grandes obras de arte, hay una ruptura de dimensiones temporales y espaciales, una apertura a perspectivas infinitas: es lo *sacro* del arte. Según la clásica definición de Rudolf Otto[3], el sentimiento sagrado se caracteriza por algo que atrae irresistiblemente e impone al mismo tiempo el respeto y la distancia. Fascinación y temor reverencial. ¿No son también el fruitivo embeleso y el pasmo respetuoso los efectos más característicos de las obras maestras del ingenio humano? La contemplación de la belleza nos colma por lo que nos manifiesta y nos llena de añoranza por lo que nos hace desear como perdido y todavía no recobrado. Es lo que suele llamarse la «trascendencia» del arte. Lo que en el arte buscamos es «l'audelà de nos jours», decía Breton.

Pero ese *más-allá* al que idealmente nos proyecta la contemplación de la belleza, ¿no es un simple espejismo? ¿No es la objetivación de nuestra

---

[1] Junto a concepciones de la religión de tipo sentimental, sociológico, axiológico, vitalista, etc., la noción más estricta la considera como el reconocimiento, amoroso y reverente, de un ser personal y absoluto, de quien el hombre se confiesa en total dependencia, comprometiendo su fe, sus sentimientos, su culto y su servicio.

[2] *Religión et poésie* en *Positions et propositions* (París 1934) II p. 17.

[3] *Das Heilige* (Breslau 1917), trad. esp.: *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (Madrid 1925).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

esencial contingencia, de nuestras ansias insatisfechas? Para el que posee la fe religiosa, todos los valores humanos tienen una natural interdependencia y estructuración; todos son valores, pero todos tienen, en su misma naturaleza, una dimensión trascendente, un puesto en el ordenamiento antropológico y cosmológico. Y es en ese ordenamiento donde surge espontáneamente la relación del arte y la belleza con la religión.

Los escritores cristianos de los primeros siglos, superada la crisis de ascetismo reaccionario, necesario para purificar la mirada del neófito, reconocieron el valor intrínseco de la belleza sensible, pero advirtiendo que ella debe inspirar al verdadero filósofo el deseo de contemplar la belleza espiritual. Resplandor del Ser trascendente llamaba Plotino a la belleza, pero al mismo tiempo advertía que, al hablar de la belleza, nos alejábamos del orden trascendental «como se aleja de la casa paterna la novia atraída por el amor del esposo». San Agustín cristianizó a Plotino, concibiendo la razón como un «oculus interior», y el ejercicio intelectual como «quidam mentis adspectus». Las criaturas con su hermosura son señales que nos remiten a la belleza suprema. Dios nos atrae haciendo enigmática y misteriosa la belleza del universo. El que camina hacia la sabiduría contemplando la hermosura de las cosas, camina alegre pensando en la belleza que hace bellas a las cosas que halla en su camino[4]. La hermosura corporal contiene «huellas manifiestas de los primeros números» y participa de la suma medida[5]. La multiplicidad del mundo remite a la unidad y luz de Dios, y la belleza imperfecta de las cosas visibles a la belleza suma[6].

Esta concepción, que se encuentra también en el Pseudo-Dionisio, pasa a la Edad Media. Las bellezas visibles son símbolos de la belleza invisible[7]. Los escritores victorinos enseñan que no debe despreciarse esa belleza física; incluso detienen la mirada sobre ella. Son bellos los trigos ondulantes, el oleaje del mar, los astros del cielo con sus movimientos, las plantas, los árboles, los animales y el hombre. Pero son bellezas que impulsan a mirar hacia la belleza divina; son ventanas abiertas hacia aquélla, más maravillosa e inefable[8]. No satisfacen nuestro deseo[9] y tienen un valor simbólico en la medida en que nos invitan a pensar en lo infinito y lo perfecto.

Entre los grandes escolásticos, es la escuela franciscana la que más desarrolla esta vena. La hermosura de la criatura es huella por la que debemos rastrear al gran Ausente[10]. San Buenaventura con su ejemplarismo fue el máximo ilustrador de esta «reductio» de todo el cosmos hacia su fuente primera.

---

[4] *De lib. artb.* II 43 y 45: PL 32,1264-1265.
[5] *De vera rel.* XL 75: PL 34,155; *De ord.* II c.14: PL 32,1014.
[6] *Solil.* I 25ss: PL 32,882.
[7] Hugo de San Víctor, en PL 175,950.
[8] PL 177,815 y 824.
[9] Vicente de Bauvais, *Speculum naturale* XXIX c.27.
[10] A. de Hales, II n. 81.

Como el Verbo es la *pulchra imago* del Padre, así todos los seres bellos son imágenes, símbolos. La belleza hay que gustarla y apreciarla dinámicamente, como medio de ascensión y *vestigium Creatoris*. La belleza sensible es real, pero relativa[11], y hay peligro en detenerse en ella[12]; y todo se vuelve añorante pensando en aquella belleza incomparable y trascendente de la que emanan todas las formas[13].

No es fácil que, después de varios siglos de pensamiento laico, caigamos en la cuenta de hasta qué punto, en la mentalidad medieval, estaban vinculados el valor estético y el religioso. Cuando toda la vida está sacralizada, carece de sentido imaginar una distinción entre lo estético y lo religioso, entre arte profano y arte sagrado. Más bien hay que decir que sólo cuando se profaniza la vida puede hacerse «arte sagrado». Antes era imposible realizar este concepto, tan imposible como que el pez se dé cuenta de que está mojado. Sólo cuando la cultura posrenacentista separó en la vida el arte y la religión fue posible también tomar partido por uno u otro de los valores así distinguidos. Sólo desde entonces se dieron cuenta los hombres de que *se podía* buscar a Dios mediante la belleza creada, porque era posible igualmente retener el sentimiento, el amor y la vida adheridos exclusivamente al valor puramente estético. Y es en nuestro tiempo cuando se produce la aberración del *esteticismo,* vicio que para una conciencia ética debe ser considerado como una especie de onanismo espiritual, y para una conciencia religiosa, como una especie de idolatría.

Durante el Romanticismo, en los sectores cristianos se sintió y se reconoció la vinculación objetiva de lo estético con lo religioso. Para Solger (1789-1819), todo lo que puede crear el arte humano es vanidad al lado de las grandes obras del supremo Hacedor, por lo que en todas las bellezas artísticas queda siempre un sentimiento de verdadera nostalgia. Los poetas románticos cristianos recuperaron la visión de la naturaleza y de su belleza como «misterio». Y Wordsworth, por ejemplo, el poeta panegirista de las virtudes rurales, pensaba que un hombre dotado de «saludable estado mental» no podía menos de percibir *destellos divinos* en la naturaleza y en los hombres. También la conciencia del pueblo ruso estaba preparada para abrirse a este sentimiento tradicional, y Tolstoi, con cierto carácter relativista, porque lo hace depender de la conciencia religiosa de cada época, piensa que el arte es la «esencia de la conciencia cristiana» y colabora en la instauración del reino de Dios. En este siglo no han faltado pensadores con esta visión esencialista del arte y de sus fines más trascendentes. Maritain, Gilson, Petruzzellis, Sánchez de Muniáin, etc., se han esforzado por hacer ver la objetividad de esa dimensión mistérica de la experiencia estética. El arte no es un provocador de espejismos, sino un don superior que, quiérase o no, lleva de la mano a esa misteriosa orilla donde los destellos de la belleza no pueden provenir sino de las profundidades del

---

[11] *In Hexäm*. 12,14; 20,24.
[12] I *Sent*. d.3 p. 1 d.1 (I 78).
[13] *Soliloq*. 4.

ser. Y son los poetas los que a las cuatro vías de Santo Tomás añaden un camino nuevo sembrado de brasas ardientes y luminosas, ese argumento «estético» que tan bien fue resumido por Rilke:

> «No puedes esperar hasta que Dios llegue a ti
> y te diga: «Yo soy».
> Un Dios que declara su poder
> carece de sentido.
> Tienes que saber que Dios sopla a través de ti,
> y, si tu pecho arde y nada denota,
> entonces está Dios obrando en él»[14].

2. LA RELIGIÓN DEL ARTE

No obstante esta dimensión religiosa de toda belleza creada y de la belleza artística, el arte ha sido frecuentemente mirado con recelo por espíritus profundamente religiosos y en algunas épocas ha sido considerado incluso como enemigo de la religión; así, en ciertos apologetas de los primeros siglos del cristianismo y luego en ciertos medios luteranos y jansenistas del mundo moderno, Kierkegaard, por ejemplo, acentuó la oposición entre lo religioso y lo estético, aunque hay que advertir que, en su lenguaje siempre paradójico, lo *estético* tiene pocas veces el sentido estricto que aquí le damos. El habla propiamente del *esteticismo,* y aun éste entendido conforme al sentido etimológico. Para él lo estético es la caza de sensaciones, sobre todo en la línea del placer sensual y del erotismo. Pero ya es indicativo que Kierkegaard no haga un apartado especial con lo *estético* en su sentido más específico. Esto implica que para él era arriesgado y aun imposible mantenerse en ese estado sin caer en el de la pura sensación placentera. El estado estético es opuesto al del auténtico creyente, que, según él, «se encuentra constantemente en alta mar y tiene 70.000 brazas de agua bajo sí... Podrá lograr algún reposo, conseguir un poco de práctica y hasta bromear... Pero siempre se halla sobre un abismo de 70.000 brazas de agua».

Este recelo de Kierkegaard y de otros muchos espiritualistas de los últimos tiempos no nace tanto de una teoría cuanto de la visión real de las formas concretas que toma el arte y de su significación en nuestros días. Porque para ellos es estridente esta antinomia, esta contradicción, de una belleza que, mostrando el camino hacia Dios, hacia la perfección absoluta, de hecho se convierte en tentación de inmanencia en lo sensible. El poeta es ese hombre que «ha mordido la tierra y conserva aún su gusto entre los dientes»[15]. León Bloy decía que el arte «había nacido bajo las escamas de la vieja serpiente y

---

[14] *Adviento*.
[15] S.P. CLAUDEL, *La muse qui est la grâce,* en *Cinq Grandes Odes*.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

que fue necesaria la Edad Media con su guantelete de hierro para obligarlo a servir a Dios». El P. Couturier, artista y religioso al mismo tiempo, decía que «hay un camino real del arte hacia Dios; pero que, de hecho, ese camino está desierto o casi desierto»[16].

No puede darse mayor prueba de la desventura de una época que ha creído poder prescindir de Dios; el arte, desposeído de su más precioso valor, de su significación más profunda; el arte, profanado; la imagen, convertida en ídolo. «El arte levanta la cabeza en cuanto la religión pierde terreno», escribió Nietzsche, convirtiéndose él mismo en abanderado de la nueva religión del arte[17]. Rodin, leyendo la *Imitación de Cristo,* hallaba que, poniendo «escultura» allí donde Kempis decía el nombre de Cristo, se podría hacer un tratado de la escultura; palabra reveladora que demuestra que el corazón humano es un altar y necesita un objeto de adoración. Cuando el hombre se fabrica ídolos es porque se ha extraviado en el desierto. Ello no apagará su sed. La «tristeza inmortal de ser divino» no dejará de atormentar al artista con el fantasma de un «Dios deseado». Un pintor moderno escribe: «No creo en Dios; sólo creo en el arte. Pero, si creyera en Dios, diría que todo arte verdadero, cualquiera que sea su modo de expresión, tiende a Dios». Otro artista que confiesa haber perdido su fe en el catolicismo dice: «Yo creo en Dios terriblemente... Yo creo en Dios porque creo en la vida. ¡La vida es una potencia tan eruptiva! Detrás de todo ese «magma» que es la vida terrestre hay un fuego misterioso que se sitúa en alguna parte; llamémoslo Dios»[18].

En las tinieblas en que se hunde la humanidad cuando se ha eliminado a Dios del horizonte hay que buscar una luz; y el arte debe ser ennoblecido y sublimado todo lo que sea posible dentro de una perspectiva inmanente, aunque sólo sea con esas luces crepusculares de las abstracciones metafísicas. Así, Heidegger, después de haber definido el arte como el «ponerse-en-obra la verdad», cuando pretende precisar de dónde viene este ponerse la verdad en obra, descubre que la fuente primera no es el artista, sino el misterio del ser. La poesía es una iluminación súbita que arrebata al artista y lo transfigura: «En virtud de ella, nos habla el mismo ser, la misma verdad, sobre la verdad de las cosas. Poesía es la llamarada de luz que envuelve al artista cuando lo llama el ser. Poetizar es un acto esencial del ser en cuanto iluminación»[19]. La

---

[16] *Art et Catholicisme* (Montreal 1945) pp. 35-37. La experiencia muestra que los artistas, en general, no marchan hacia Dios por el camino del arte. «Dios los salva porque son sus hijos, quizá los más locos y dolientes. Él los salva por sus locuras y dolores, que son frecuentemente el rescate de su arte».

[17] «Humanizaremos la naturaleza librándola de su disfraz divino —anunciaba Nietzsche—. Tomaremos de ella lo que nos falta para llevar nuestros sueños más allá del hombre. Nacerá una cosa más grande que la tempestad»... Casi en nuestros días, Gentile escribía que «el artista sincero... es un espíritu esencialmente religioso», queriendo decir que hace del arte su única religión. Cf. *Arte e Religione:* Giornale Crit. della Filos. Ital. (1920) p. 361-376.

[18] En «Zodiaque» n.18-19, janvier 1954.

[19] Cf. P. Cerezo Galán, *Arte, verdad y ser en Heidegger* p. 153.

poesía es el regreso al origen, es alcanzar la intimidad del ser del hombre. En su comentario a la elegía *Heimkunft,* de Hölderlin, nos habla el mismo espíritu del filósofo, cantando la nostalgia siempre creciente de nuestro íntimo fundamento. «La belleza es la presencia del ser»[20], Pero, en el pensamiento de Heidegger, ese «ser» no tiene nombre personal.

Al perder su creencia en Dios, el hombre se ha sentido aterradoramente libre, «condenado a la libertad», y el arte adquiere de pronto una nueva significación «por la voluntad oscura y triunfante del que inventa un mundo». Nunca como hoy se ha afirmado que el artista es un «creador», que debe partir de la nada y hacer un mundo. Si la eternidad trascendente es un mito, hay que buscar una eternidad estática, un estado en que el hombre escape a su temporalidad, un éxtasis que nos proprocione una especie de «totum simul». Si las religiones están agotadas, el arte debe crear una nueva sacralidad, debe desvelar el misterio del ser y provocar el contacto con algo numinoso y terrible. Valéry recordaba que, en su juventud, el culto del arte constituyó para ciertos grupos una «nueva especie de religión»[21], Malraux ha escrito que el arte no está al servicio de los sucedáneos del absoluto; es... el sucesor de éste[22]. Para algunos, ser artista no es ejercer una profesión, como la del médico o el empresario industrial; se trata de un *destino,* cuya frustración implicaría una especie de tragedia de orden metafísico.

¿Será necesario probar que hacer arder, como Palissy, en el horno del arte todos los «muebles» de la vida es una idolatría que supone un desenfoque en la visión del hombre y de su destino? Tras la «muerte de Dios», el arte se presenta exigiendo la entrega total. Gauguin, abandonando primero su empleo y luego su mujer y sus hijos para recluirse en una isla del Pacífico, nos da el símbolo vivo de esa pasión devoradora que hace soportar con paciencia y casi con alegría la soledad y la miseria. El hecho es demasiado frecuente entre los artistas[23] para ver sólo un caso patológico, sin detenernos a apreciar el peso efectivo de un destino que tiene destellos del poder creador de Dios.

Convertido el arte en sustitutivo de la religión, algunos han pretendido hacer de la creación artística un medio de conquista del *más-allá,* un recurso

---

20 *Erörterungen zu Hölderlin's Dichtung* p. 127.

21 *Nécessité de la poésie,* en *Oeuvres* (ed. La Pléyade) pp. 1380-81.

22 *Les voix du silence* p. 599.

23 E. FAURE, *L'esprit des formes* (París 1949) p. 138. Tras una brillante enumeración, exclama E. Faure: «Esta exigencia despiadada que sube desde las profundidades del inconsciente para poblar el pensamiento de imágenes y dar a la voluntad la orden de realizarlas, he ahí la verdadera sal de la tierra y el alimento de los héroes». Creemos que Henri Massis es más exacto al señalar el peligro que el artista corre de no discernir entre las sombras proyectadas por el propio yo y la imagen indestructible de un ser trascendente: «El absoluto de perfección que el arte propone... requiere virtudes, sacrificios, una ascesis que corre el riesgo de desviarlo de la perfección absoluta, de sustituir la sed de lo eterno que está en el hombre por otra sed, un apetito de la misma especie... cuya tentación le hace tomar como realidad las sombras que su yo proyecta en el círculo mágico de sus pecados» *(Portrait de Renan:* Le Bulletin des Lettres n.111 p. 371).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

para «forzar la puerta», convirtiendo la poesía y el arte en una psicomística natural, un medio para explorar el misterio. Tal ha sido la tentación en que han caído algunos poetas relativamente modernos. Los corifeos del surrealismo (tras el fracaso de los primeros simbolistas) se sintieron animados por la esperanza delirante de una «deificación». Mediante el empleo de lo irracional, lo arbitrario y lo imprevisto, quisieron desmontar la mecánica de los seres y de las cosas y construir un mundo a imagen de sus sueños. Charles Baudonin atribuía la incomunicabilidad del arte surrealista al hecho de que, en lugar de expresar el inconsciente *colectivo y universal,* se limita a liberar un subconsciente *personal,* exclusivo del artista, que, por tanto, no halla parentesco alguno con el subconsciente de otros hombres a quienes pudiera ir dirigida. Pero quizá la razón más profunda de esa incomunicabilidad inherente a todas las actitudes surrealistas está en su temple prometeico. Prometeo no hay más que uno. El rebelde dice «yo». Sólo el que acepta su condición de criatura halla el «nosotros». ¿Qué queda hoy del antiguo fervor surrealista doctrinario? El movimiento empezó a perder actualidad en 1930, y hoy pocos intentan justificar su teoría[24]. Aunque no faltan quienes emplean sus procedimientos, ya nadie atribuye a ese juego una pretensión de orden metafísico. El reciente *pop-art,* el neo-dada, es una diversión trivial. Todos esos *collages,* todos esos *combine-paintings,* esos agrupamientos heteróclitos, morbosos o risibles, en que tiene su parte el azar y su parte las matemáticas y la informática, para nadie constituyen ya un asalto a la ciudadela del misterio humano y de sus secretas fuerzas; más bien se les considera como una huida, una evasión al país de lo espontáneo, de lo gratuito, de lo fabuloso.

3. LA VIVENCIA ESTÉTICA Y LA EXPERIENCIA RELIGIOSA

El verdadero creyente piensa que le bastan sus ojos para alimentar su fe. En realidad no hacen falta muchas abstracciones para llegar a la aceptación de un Dios vivo. Basta, como dice Guardini, dar confianza a nuestro ojo y otorgarle su poder. No es necesario amordazar los sentidos y recluirse en la imaginación, en la emoción o en el puro intelecto. Es el sentido el que grita: *Veo* el misterio, como veo el alma inteligente de mi amigo en la risa con que responde al chiste que acabo de contarle, como veo el amor de esa mujer en el beso que da a su hijo. El ojo se convierte en algo más que un órgano fisiológico. También es, en cierto modo, ojo de la razón. El paso de la visión sensible a la visión espiritual es inmediato. La grandeza de Dios se manifiesta en el hecho de que las cosas están hechas y en la manera como están hechas; y ese modo de existencia de las cosas es lo que capta el ojo. La fe, para ser humana, debe ser «sensible». Pero esta sensorialidad de la fe cristiana no la degrada al

[24] J.L. Bedouin, *Vingt ans de surréalisme,* 1939-1959.

nivel de las religiones míticas. Hay aquí una paradoja que sólo se resuelve a la luz de la teología de la encarnación y de la resurrección de la carne[25]. Es verdad que la razón viene a completar el testimonio de los sentidos llevando al hombre a la adhesión total; pero su dependencia de lo que veo, de lo que me dicen los sentidos, es tan directa, tan fuerte, tan fulminante, que me hace exclamar: «*Veo* que estás aquí, Dios mío».

La discrepancia con la experiencia estética, por otra parte, surge dentro de esta misma semejanza. Para el que contempla la belleza, la sensorialidad de la percepción es esencial e inmanente; nunca pasa a segundo plano. En el acto religioso es esencial *creer,* es decir, superar el sentido; creer algo que no se ve ni siquiera con el ojo de la razón. Se parte del sentido, pero se va más allá; se trasciende el mundo sensible en virtud de realidades que no se manifiestan en él.

Urs von Balthasar ha expuesto largamente el carácter de *figura* con que se revela al cristiano el objeto de su fe. Creemos en Cristo porque se nos manifiesta, se nos revela su figura. Aun en los misterios más invisibles, la adhesión de la fe no tiene lugar sino en cuanto se relacionan orgánicamente con esa figura visible de la revelación, recibiendo así, en el interior de esa figura, una cierta visibilidad espiritualmente indirecta[26].

El *rapto,* que es la característica de toda experiencia estética en el instante de más alto voltaje; el asombro, que es siempre el criterio definitivo de la obra genial; el pasmo, que llega a veces a suspender el ritmo de nuestras operaciones psicofísicas cotidianas, es también el rasgo que caracteriza la aparición de la figura que arrebata el corazón, que arranca la adhesión de la persona entera en la experiencia religiosa. «Quedar arrebatado» está en el origen del cristianismo. Arrebatados por la belleza natural y del arte o transportados por el esplendor del Verbo encarnado, en ambos casos hay que pasar como insensatos ante un mundo que sólo aprecia los valores prácticos, y que dará al estado de esos «insensatos» explicaciones psicológicas y aun fisiológicas (Act 2,13). El rapto de la fe religiosa incluye a todo el hombre. El Dios revelado por Jesucristo quiere tener en su presencia al hombre entero; no sólo con su razón (que debe sacrificar a una verdad no evidente), sino inmediatamente también con su voluntad, con su imaginación, con su corazón y sus sentidos. Y ¿qué hay tan semejante a esa entrega total del hombre al Otro si no es la entrega del ser a la belleza en la vivencia estética? Lo bello requiere una respuesta de todo el hombre, aunque empiece por abordar uno o varios de los sentidos exteriores. El oído se pone en tensión a los primeros compases de la *Sonata en do mayor,* de Haydn; luego, somos todo oídos; más tarde, la imaginación nos arrastra y quedamos sumergidos en la obra.

---

[25] *Les sens et la connaissance de Dieu (Die Sinne und religiöse Erkenntnis)* (París 1957).
[26] *Herrlichkeit. Eine theologische Aesthetik.* I. *Schauder Gestalt* (Einsiedeln 1961).

La admiración de la belleza implica una epifanía *(Erscheinung)*. La religión también. Por muy espiritual que sea, toda religión tiene sus *teofanías:* unas extraordinarias (a hombres excepcionales y en momentos excepcionales) y otras normales, que constituyen el culto sagrado y se caracterizan por la actualización y presencialización de lo *absolutamente otro*. La *teofanía* es esencial al culto cristiano. Actualización sensible del misterio, la liturgia es un «totum simul», ruptura del curso del tiempo histórico y de las dimensiones del espacio. Nunca la vista y el oído sensibles están tan fundidos con los órganos superiores de la fe. La mirada y el oído llevan a una profunda contemplación del espíritu.

La experiencia de la belleza es arrebatadora por la comprensión profunda que aporta, pero siempre es «parcial» en su objeto: el contemplador ha puesto un límite a su percepción, aunque adivine panoramas que su visión no alcanza. En cambio, la experiencia religiosa pone al hombre ante un panorama infinito. Si se le pregunta qué es lo que entra en esa experiencia, diría que *todo*. Es verdad que ese *todo* tiene dimensiones inalcanzables a la mirada del espirítu. Pero esa misma infinitud así reconocida satisface su sinceridad. Sabe que está ante la verdad entera y total, aunque no llegue a conocerla hoy con la perfección a la que aspira.

Esta esperanza aquietadora de la experiencia religiosa hace de ésta algo distinto de la experiencia estética, en que la revelación de lo infinito no toma este tinte de certidumbre en la esperanza. La belleza de la naturaleza y de la obra artística señalan a la fruición contemplativa un cumplimiento que nunca le es deparado a este lado de la tumba. En cambio, vista desde la fe religiosa, este instante de embeleso, no siendo la posesión plena de aquello que se conoce, es como una parábola, como una prenda de aquella dicha que se espera. La forma artística es un destello, un *splendor veritatis,* un resplandor de lo divino, aunque por sí misma no da certidumbres. Es un anticipo en el goce. En este sentido, el arte es un precursor, un anunciador. Sólo el que tiene fe religiosa sabe leer en él perfectamente. Su mensaje cifrado se refiere al pasado y al futuro. En cuanto al pasado, declara sobre un comienzo paradisíaco que fue perdido y que nos dejó una divina nostalgia. En cuanto al futuro, anuncia la felicidad escatológica. Testimonio de una pérdida, implica un dolor que se transfigura cuando se conserva la esperanza de una restitución definitiva.

La adhesión del hombre a Dios, que se inicia en la fe, se actúa, se profundiza y se prolonga en ese acto de unión con Dios que es la *oración*. Los maestros de vida espiritual han estudiado la diversidad de modos y de grados que se dan en el ejercicio de la oración, y que culminan en la unión mística; y todos coinciden en afirmar que cuanto más elevada es esa oración, tanto más pasivamente se halla el alma, y tanto más desligada de los sentidos[27], y tanto más enmudece ante

[27] Dios es un misterio y cuanto más se revela, más hondo se muestra ese misterio. Aun para el místico, Dios permanece en una oscura e impenetrable nube; cuanto más penetramos en su esencia, tanto más nos sumergimos en las tinieblas (Gregorio Niseno, en PG 44,1000).

la profundidad del misterio que contempla: *Tibi silentium laus*[28]. La oración mística, no obstante la magnitud suprema del gozo y el arrobo en que queda sumida el alma, presenta algunos caracteres que acusan más las diferencias que las afinidades entre la experiencia religiosa y la experiencia estética.

Para quien conciba la contemplación mística como un anticipo de la contemplación beatífica en la eternidad, la discusión de las relaciones entre el arte y la religión, entre la belleza y Dios, debería desembocar espontáneamente en un último y estromecedor interrogante sobre la belleza y la visión beatífica de la bienaventuranza celeste. Pero ¿es posible abordar esta cuestión? También aquí únicamente la teología puede ofrecer base suficientemente sólida para decir alguna palabra. Pero la teología misma es tan parca y tan insegura en el momento de concretar sus conocimientos sobre el estado beatífico, que apenas es prudente aventurarse en estas altas regiones.

La teología cristiana asegura que Dios hace felices a los bienaventurados comunicándose con ellos. Dios contemplado, amado, poseído: tal será la vida de los elegidos: *Hoc erit in fine sine fine*. Pero esa felicidad —en su esencia metafísica—, consiste formalmente en la visión, en el amor o en el goce? ¿Dios hace felices a sus criaturas dándose a ellos propiamente como objeto de contemplación o como objeto de amor? ¿Les hace felices su belleza o su bondad? Los escolásticos advirtieron que en la realidad infinita de Dios (donde todas nuestras facultades quedarán anegadas) se identifican realmente la belleza y la bondad; pero buscaron una modalidad formal que las distinguiera para nosotros: a Dios lo consideramos bello en cuanto *embelesa al ojo* que lo contempla, y bueno en cuanto *satisface los deseos* del corazón que le busca. Santo Tomás pensaba que es la visión de Dios la que formalmente hace felices a los bienaventurados[29]. Escoto creyó que es el amor[30]. Pero la cuestión (con algunas modalidades y variantes) quedó abierta desde entonces y abierta continúa aún. Y nada cierto podremos decir, sin duda, mientras estemos en camino. Notemos, sin embargo, que la experiencia de Dios tenida por los místicos, cuanto más elevada es, tanto se experimenta con mayor inmediatez; y que, para expresar esta inmediatez e intensidad de la comunicación divina, los místicos echan mano de comparaciones pertinentes al tacto y al gusto más que a la vista y al oído. Por eso, si la comunión beatífica debiera interpretarse en términos de unión mística y como una intensificación de ella, podría conjeturarse que Dios se comunica a los elegidos más como bondad poseída que como belleza contemplada.

4. EXPERIENCIA CREADORA Y EXPERIENCIA MÍSTICA

En esta confrontación de analogías y divergencias entre el mundo religioso y el mundo estético, la psicología moderna se ha interesado más por la ex-

[28] Escoto Eriúgena: «Silencio colat ineffabilem et super intellectum veritatem» (PL 122,58).
[29] 2-2 q.1 a.8.
[30] *In 4* d.19 q.4ss.

periencia creadora del artista que por la vivencia receptiva del contemplador. Algunos autores han observado a este propósito que, en determinados tipos de sociedades, sobre todo primitivas, la situación que se le crea al artista recuerda la del sacerdote o del brujo. Luc de Heusch[31] halla homologías interesantes entre el papel del herrero en África negra, el del artista y el del brujo; una homología que trae a la memoria la de Prometeo, patrono de los herreros, los artistas y los técnicos, todos ellos magos en la antigua Grecia rural. Pero esta afinidad no puede exagerarse, ya que, aun cuando las situaciones sean similares, las funciones nunca se mezclan[32].

La tradición bíblica ve en el artista un don divino, pero se entiende que se trata de un don natural, un carisma dado mediante la naturaleza a un individuo destinado al provecho de la comunidad; de ahí la responsabilidad del artista y su misión sagrada. En la tradición pagana (al menos en la Grecia antigua), la inspiración poética fue concebida también como un don *actual* de los dioses. La musa arrebataba o poseía al aedo o al poeta en el instante en que cantaba y componía su poema, de modo que, más que de afinidad, aquí habría que hablar de identificación. El judío Filón ha descrito momentos de su propia inspiración: «A veces me he puesto a trabajar sin el más mínimo pensamiento; y de repente me sentí lleno de toda clase de verdades. Las intuiciones calan invisiblemente sobre mí, desde lo alto, como copos de nieve o granos de simiente. Arrebatado por la inspiración divina, olvidéme de todo *como los coribantes,* del sitio donde me encontraba, de las personas que me rodeaban, de mí mismo y de lo que había dicho o escrito»[33]. Pero este estado, ¿es el de la inspiración poética o el del éxtasis religioso? Sin duda, se trata de la inspiración poética, pero en un hombre que espontáneamente compara el estado de los coribantes y posesos con el de los profetas inspirados[34], es decir, un hombre en el que todo lo humano tiene sentido religioso.

Separemos, como debe hacerse, la naturaleza específica de ambos impulsos: el del artista, que se siente movido a dar forma a un sentimiento, y el del cristiano, cuya vida interior se manifiesta en obras. Ambos modos de actuar coinciden en armonizar dos propiedades que en el mundo de los valores prácticos aparecen como antinómicos: necesidad y libertad, obediencia y amor. La estética natural nos revela que hay una *sumisión* misteriosa en la base de toda aventura artística. El inspirado es un poseído; se deja penetrar y llevar por algo que parece superar su propia razón. Su acción no se reduce al ejercicio de un

---

[31] *Le symbolisme du forgeron en Afrique:* Reflets du monde (Bruxelles 1956).

[32] DUVIGNAUD, *Sociología del arte* p. 21.

[33] *In Gen.* III 9; IV 20. Filón dice también que la inspiración es un éxtasis en que la mente es arrebatada y, «superando toda sustancia sensible y descubriendo en ese mundo panoramas de suprema belleza, los paradigmas e ideas de las cosas, es sobrecogida por una sobria embriaguez, como el frenesí de los coribantes. Nuevos se hacen sus deseos, nuevo su amor... Quiere contemplar al mismo supremo rey..., y la luz irradia sobre su ser los rayos más dulces y puros» (*De opif mundi* 71).

[34] *Quis rer div. haeres* 69-70.

poder técnico cuyas leyes domina, sino también a no poner obstáculos a los surtidores de su fuente interior. *Animus* debe estar callado de vez en cuando para que pueda oír cantar a *Anima* sintiéndose sola y libre[35]. La obra sólo es suya, porque antes se ha dejado él mismo poseer. La analogía que la experiencia religiosa presenta con esta obediencia del artista no puede aclararse apenas a la luz de la psicología. Sólo la teología nos ilumina sobre la vida interior del hombre religioso. Ella nos dice que la caridad difundida por el Espíritu que habita en el alma del justo le da un *sensorium,* un gusto, un instinto, que se convierte en principio de acción obediente y amorosa[36], y, descendiendo de lo absoluto, se hace tan íntimo como la profundidad más honda del alma. La fe religiosa pone al alma al ritmo de Dios. Esa fe se llama también *obediencia,* porque lo es; y para comprenderlo basta tener presente a qué estricta obediencia obliga al hombre la belleza de este mundo de la fe. La analogía con el artista creador es innegable. También éste tiene dentro el impulso inexorable que le lleva a gastar toda su fuerza en la realización de una imagen interior. Este *servicio* a la belleza puede exigir la ascesis más rigurosa, y la ha exigido en sus más altas creaciones. Tan semejantes son estas experiencias creadoras (del arte y la religión), que en algunos casos es verdadera identidad, y entonces es «la Muse qui est la Grâce», como en la gran oda claudeliana.

Es conocida la tesis de Henri Bremond, que tanto ruido produjo en su tiempo[37]. Para él, la experiencia poética tiene tales analogías con la experiencia *mística,* que ésta puede ayudar a conocer la naturaleza de aquélla en cuanto a su funcionamiento psicológico: la misma simplificación de la actividad psíquica, el mismo sobrecogimiento ante una realidad «invisible, pero sólida»; la misma impresión de que nos es dado por alguien que, al dárnoslo, se da a sí mismo; la misma primacía de *Anima* sobre el espíritu racional. Pero también evidentes y esenciales discrepancias: la incomunicabilidad de la experiencia mística, la presencia de Dios en el alma del místico y el silencio ante ella.

La creación poética, en efecto, es sentida por muchos como una superación del conocimiento racional y una exploración de las regiones oscuras del ser. El poeta confía para ese fin en la invención del lenguaje, en la fuerza de asociaciones verbales para él mismo inexplicables, elegidos, porque encuentran en él un asentimiento irrazonado. Tal vez sea ése el sentido de la conversión a lo angélico que buscaba y cantaba Rilke en su *Elegías duinesas,* en las que pretende hacer del corazón la «casa», la agustiniana «morada interior». Llegar a ser «ángel» es haber realizado totalmente el paso al espacio vital del «corazón», entrar en la esfera íntegra del ser, experimentar lo invisible o, como dice el poeta, «la cercanía del todo, sobre una de cuyas caras estamos nosotros; y sobre la otra, no separada de nosotros más que por un poco de aire

---

[35] Cf. la parábola de Claudel, p. 424.

[36] «Spiritus Sanctus sic nos ad agendum inclinat ut nos voluntarie agere faciat, in quantum nos amatores Dei instituit» (*Contra gent*. IV 22).

[37] *Prière et poésie* (París, Grasset, 1926).

conmovido, conmovido por nosotros, tiembla la inclinación de las estrellas». El poeta, fusionando la doble marea de imágenes, las que le vienen del mundo circundante y las que, inexplicables y enigmáticas, ascienden de las profundidades del ser, crea símbolos de un más-allá de lo real, evocando un paraíso de unidad primitiva y dando al alma misteriosas sugerencias. Al terminar su artículo sobre *Poesía y religión,* Álvarez de Miranda subraya la coincidencia de las intuiciones poéticas de Federico García Lorca con las propias de una religiosidad primitiva que sacraliza las fuerzas orgánicas. Esa coincidencia se debe a que ambos fenómenos, el poético y el religioso, brotan de un mismo coherente sistema de intuiciones sobre la sacralidad de la vida orgánica. Por eso, el contenido esencial de los poemas lorquianos es una recaída, espontánea e inconsciente, en los mitologemas característicos de la religiosidad naturalística: «Es que la poesía, en sí y por sí misma, en su consistencia más profunda y radical, es percibida como un saber acerca de la realidad total; un saber que versa sobre lo real en toda su múltiple dimensión»[38].

Los poetas más ambiciosos de ciertas tendencias contemporáneas hablan del descenso a las regiones en que el yo se renuncia en favor de una presencia que él percibe en sí; la acción eficaz de la imagen se describe como una especie de liquidación del dualismo entre el yo y el mundo que evoca la imagen. No puede evitarse constatar cierta analogía entre esas descripciones y las que es posible dar a la mística. Para el místico, también la tendencia constante es hacia la negación de lo múltiple. Raissa Maritain advierte que el místico siente necesidad de unidad y de unión; unión de todas sus facultades en la paz, unión de todo su ser a Dios; ama el «camino que va hacia el interior», hasta esas fuentes misteriosas en las que halla a un Dios más íntimo a él que él mismo.

Tal vez no sea ése el carácter de todo arte y de toda poesía; pero sí puede decirse que cierta poesía y cierta música, sobre todo a partir del Romanticismo, sintió ese vértigo ante la sima de la identidad del yo; y no son raros los casos rayanos en la psicopatía, como el de Gérard de Nerval, para quien no parecía existir fronteras entre la imaginación y la realidad. Baudelaire sintió igualmente ese vértigo ante el abismo de la personalidad, ese hueco de la conciencia, con cuyo misterio el autor de *Les fleurs du mal* se formó una «espiritualidad» privada de todo impulso vertical hacia lo religioso. La embriaguez del arte —escribió en *Une mort héroique*— es más apta que cualquier otra para velar los terrores del abismo. Su visión del mundo tiene cierto color panteísta. Desplegando su abanico de imágenes, recuerdos y paisajes, la imaginación penetra hasta lo más íntimo del objeto para hacer saltar esa intimidad y unirla en profundidad con la totalidad del mundo[39]. A veces, «dans les grandes heures de la via», el ser de los objetos y del paisaje es vivido en su interioridad misma; se produce entonces un sentimiento de disolución del yo en los objetos[40];

---

[38] «Revista de Ideas Estéticas» n. 43 pp. 221-251.
[39] J. P. Richard, *Poésie et profondeur* p. 102.
[40] Baudelaire, *Paradis artificiels*. (Oeuvr. Compl. La Pléyade, p. 365).

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

se comienza oyendo al pájaro que canta en el árbol: «Bientôt vous étes arbre... dêjà vous étes l'oiseau méme».

Rimbaud fue quizá el poeta que pretendió ir más lejos en el desvelamiento de este misterio, el que pretendió hallar «le lieu et la formule» para disolver la personalidad, para hacer surgir al *otro: Je est un autre*. Otro que, salido, no se sabe cómo, de la profundidad del yo, se presenta en escena de golpe, y exige ser obedecido, porque es el *vidente,* y a él debe el poeta abandonar el control de sí mismo. Y a través del desenfreno de los sentidos y la disolución de la personalidad, consciente, el vidente llega a una unión con un *âme universelle*.

La asimilación de la poesía a la mística religiosa es siempre falaz. Las analogías son más aparentes que reales. Por mucho que la poesía quiera considerarse como *revelación,* siempre será algo muy distinto de la experiencia mística. En poesía siempre queda al fin lo ignoto; las manifestaciones que se presentan como fulgurantes apariciones, siempre se resuelven en lo que son: oscuridad. En cambio, las revelaciones del místico son siempre luminosas: *él sabe* del más-allá; su conocimiento es certidumbre. La delirante ambición de los poetas que pretendieron forzar la puerta del absoluto terminaron en el fracaso: «Après des nobles minutes vint stupidité complète». Por el contrario, los místicos han hablado de *evidencia* y de *gozo:* «Joie, joie, joie, pleurs de joie», escribió Pascal en su noche de fuego. Y Santa Teresa: «Es sobre todos los gozos de la tierra».

Por otra parte, la facilidad con que se produce el engaño en tantos poetas y artistas es un argumento que demuestra la grandeza de la poesía y del arte, la prueba de una común proximidad a la fuente suprema en la experiencia del poeta y en la experiencia del místico. Pero los testimonios de unos y de otros nos inducen a pensar que ese acercamiento a la fuente del ser se realiza por vías diferentes.

La necesidad que la poesía y el arte tienen de una *forma* ligada a una materia, la necesidad de una *imagen,* de una figura sensible, hace del arte y de la poesía un ejercicio fascinante, pero siempre necesitado de mediación. En orden a esa meta que parece absorber la aspiración titánica de ciertos artistas, el arte es siempre acto mediato, sometido a la necesidad de los *sentidos*. El místico, al contrario, según va alcanzando su meta, se siente más desprovisto de toda mediación[41], tiende al silencio, y todo lo que verdaderamente le importa rebasa el verbo articulado. La mística es siempre *gracia*. Nada puede hacer el hombre para ganarla. No hay *medio* posible a su alcance para llegar hasta donde se siente llevado.

---

[41] Esta ausencia de mediación no quiere decir que se realice la presencia o captación de Dios en sí mismo. «Dios *no se da* en la experiencia, pero es *captado* en la experiencia... Y el signo a través del cual se capta a Dios es el acto religioso mismo... Es ese acto el que es el mediador de la presencia; la experiencia religiosa es exactamente *la conciencia de la mediación* realizada por el acto, la conciencia de la relación que el acto establece entre Dios y el hombre» (J. MOUROUX, o.c., pp. 31ss).

El arte, en cuanto tal, no tiene como fin el *conocer,* sino el crear. La inteligencia es de suyo manifestativa, produce en el interior de ella misma sus palabras mentales, que son para ella medios de conocer y al mismo tiempo expresiones o manifestaciones internas de lo que conoce. Este «lenguaje» interior es de un orden altamente cognoscitivo. Pero en el arte esto no constituye más que *uno de sus aspectos,* una fase intermedia. El destino del arte es expresar y manifestar al exterior, cantar creando formas sensibles. Presupone, es verdad, un conocimiento previo, un momento de intuición; pero tiende irresistible y esencialmente a una *forma,* a una *Gestalt,* en la que resuena una melodía destinada a los demás[42].

La experiencia religiosa va en otra dirección. Su contemplación desemboca en el amor. Y el amor es un don de sí mismo. Las analogías con la creación artística, analizadas con tanto entusiasmo por Bremond, dejan intacta una diferencia específica determinada por la diferencia de finalidad: «Mientras el poeta se encamina hacia la *palabra,* el místico tiende al *silencio*»[43]. El poeta se identifica con las fuerzas del universo manifestado mientras que el místico las atraviesa, e intenta alcanzar, detrás de ellas, la potencia inmóvil y sin límites del absoluto. El místico podrá o no decidirse a describir su experiencia. Por mucho entusiasmo que ponga en tal comunicación (como lo hicieron Juan de la Cruz o Teresa de Ávila), no dejará de ser un simple efecto de sobreabundancia. En el caso del poeta, al contrario, la expresión está en la línea misma de su experiencia y es como su fruto natural y obligado. Para el poeta y el artista, la plenitud del gozo está en realizar la inspiración en la creación de una nueva forma; para el que del interior de la unión mística regresa a la superficie de la vida cotidiana, es desolador volver a ver las imágenes y las formas de este mundo tan distintas de la única realidad entrevista. El sentimiento de plenitud para el místico está en el reposo de la unión con Dios; para el poeta, en la adecuación entre la forma creada y la inspiración creadora.

En cuanto al *objeto* alcanzado en ambas vivencias, el conocimiento oscuro o experiencia afectiva de la poesía no llega de la misma manera que el conocimiento oscuro de los místicos a la fuente común del ser. El objeto alcanzado por el místico es el abismo increado, el Dios salvador y santificador, conocido oscuramente como presente y unido al alma contemplativa; mientras que el conocimiento oscuro del poeta, que toca, como objeto conocido, las cosas y realidades del mundo más que a Dios mismo, dimana de una unión de muy diferente orden, más o menos intensa y a veces inconsciente, con Dios, creador y organizador de la naturaleza.

---

[42] T. S. Eliot escribe: «I agree with Bremond, and perhaps go even further, in finding that this disturbance of our quotidien character which results in an incantation, an outbourst of words which we hardly recognise as our own (because of the effortlessness) is a very different thing from mystical illumination. The latter is a vision which may be accompanied by the realisation that you will never be able to communicate it to anyone else... The former is not a vision but a motion terminating in an arrangement of words on paper» (*The use of poetry* p. 145).

[43] Ronald de Renéville, *L'expérience poétique* (París 1938) pp. 71ss.

La experiencia poética se caracteriza por el recogimiento de las potencias espirituales y su concentración. Este recogimiento, este poder de concentración unificadora y armonizadora del ser entero, es un don excelente que la naturaleza hace al artista Las potencias se mantienen concentradas y como orientadas hacia el fondo del alma, ligadas por un conocimiento sabroso. Bremond, explicando la actividad interior del *poeta,* ha subrayado, tal vez con expresiones exageradamente ambiguas, esta analogía con la experiencia religiosa. Apoyándose en testimonios del P. Léonce de Grandmaison, llega a decir que «la actividad poética es un esbozo natural y profano de la actividad mística; profana y natural...; pero, lo que es más, esbozo confuso, torpe, lleno de fisuras y vacíos». Y añade: «De tal manera, que podría considerarse al poeta como un místico evanescente o un místico fallido»[44]. Con razón, Maritain juzga necesario protestar contra esa frase: «Llamar al poeta un místico fallido sería concederle un honor excesivo y, por otra parte, un honor no suficiente».

Los poetas y los artistas, lo mismo que los inventores geniales y lo mismo que los místicos y los santos, beben todos de la misma fuente divina, pero con disposiciones diferentes, por canales distintos y según distintos tipos de relación a esa fuente. Unos y otros, más o menos conscientemente, son imitadores de Dios; pero con finalidades y maneras diversas, pues unos están destinados a aumentar el tesoro humano de la belleza o de la ciencia; son imitadores de Dios creador; otros son especial y libremente llamados a entrar en el misterio de la divinidad, a hacer conocer, por imagen y semejanza, la santidad de Dios, a imitación del Dios-Hombre. La naturaleza y la gracia tienen así operarios calificados que se ayudan y completan mutuamente para lograr la elevación y espiritualización de la humanidad. Con términos justos y significativos, los unos se llaman «creadores», y los otros «santos».

TEXTOS

1. Plotino: *El desgraciado es el que no halla la belleza*

El que no llega a ver bellos colores o hermosos cuerpos, no es más desgraciado que el que carece del poder, de la magistratura o de la realeza. El desgraciado es el que no halla la belleza, sola la belleza; para obtenerla hay que dejar los reinos y el dominio de la tierra entera, del mar y del cielo; si, gracias a esa renuncia y a ese menosprecio, puede uno dirigirse a ella para contemplarla...

Nuestra patria es el lugar de donde venimos y nuestro Padre está allí. ¿Qué clase de viaje es éste y qué clase de huida? No se trata de realizarla andando... Basta cerrar los ojos, cambiar nuestra manera ordinaria de mirar por otra distinta y despertar esa facultad que todo el mundo posee, pero que pocos usan... (*Enéadas* I 6,7-8).

[44] *Prière et poésie* p. 208.

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

2. Beethoven: *Dios está más cerca en el arte*

La música es una revelación más alta que toda sabiduría y toda filosofia...

No tengo amigos. Debo vivir solo. Pero yo sé que, en mi arte, Dios está más cerca de mí que de los demás; yo me acerco a Él sin temor; yo siempre lo he reconocido y comprendido. Por eso, la suerte de mi música no me inquieta; ningún mal puede provenir de ella; el que la comprenda se liberará de la miseria que arrastra a los hombres (Carta a Bettina Arnim, 1810).

Aquí no me siento torturado por mi desgraciada enfermedad. Me parece que en el campo cada árbol me hace oír su voz y me dice: «Santo, Santo, Santo». ¡Oh encanto del bosque! ¡Quién pudiera expresar todo esto! Si no tengo éxito en nada y aún me aguardan decepciones, el campo me sonríe siempre, incluso en invierno... ¡Calma bienhechora de los bosques!... ¡Dios de los bosques, Dios todo poderoso! Yo me siento bendito, soy dichoso en estos bosques, en que cada árbol me hace oír tu voz. ¡Qué esplendor, Señor! Estos bosques, estos valles, respiran la calma, la paz que es necesaria para servirte...

Inmola a tu arte, una vez más, todas las mezquindades de la vida social. ¡Dios sobre todo! Porque en su omnisciencia, la Providencia eterna rige la felicidad y la desdicha de los mortales *(Notas íntimas)*.

3. Edgar Allan Poe: *Breves vislumbres del goce eterno*

El sentido de lo bello es un instinto inmortal, profundamente enraizado en el espíritu del hombre. Es el que le proporciona delicias en múltiples formas de sonidos, aromas y sentimientos entre los cuales habita. Y así como el lirio se refleja en el lago y los ojos de Amarilis en el espejo, así la mera repetición oral o escrita de esas formas, sonidos, colores, aromas y sentimientos, es una duplicada fuente de placer. Pero esa mera repetición no es poesía. El que simplemente cante, con un entusiasmo tan encendido como se quiera, o con una fuerza descriptiva tan viva como se quiera, de visiones, sonidos, aromas, colores y sentimientos, algo que le saluda a él en común con toda la humanidad, ése —digo— está lejos de comprobar su categoría divina. Todavía hay en lontananza algo que no ha podido alcanzar. Nosotros tenemos aún una sed inextinguible, para cuyo alivio él no nos ha mostrado los cristalinos manantiales. Es una sed que pertenece a la inmortalidad del hombre; consecuencia, y, al mismo tiempo, prueba de su existencia eterna. Es como el deseo del gusano por llegar a las estrellas. No es la simple apreciación de una belleza que tenemos ante nosotros, sino un alocado empeño por alcanzar la Belleza suprema. Inspirados por un extático presentimiento de los resplandores de más allá de la tumba, nos afanamos, en multiformes combinaciones entre las cosas y los pensamientos del tiempo, por alcanzar una parte de esa hermosura, cuyos verdaderos elementos quizá pertenecen sólo a la eternidad. Y así, cuando en la poesía —o también en la música, la más fascinante de las expresiones poéticas— nos sorprendemos bañados en lágrimas, lloramos entonces, no, como supone el abate Gravina, por un exceso de placer, sino por cierta pesadumbre ambiciosa e impaciente, de nuestra incapacidad para alcanzar plenamente aquí en la tierra, de una vez y para siempre, aquellos gozos divinos y arrebatadores, de los que, mediante la poesía o la música, sólo conseguimos breves e inseguros vislumbres (Trad. de *The Poetic Principle)*.

4. Baudelaire: *Una pruebe viva de nuestra inmortalidad*

Es ese admirable, ese inmortal instinto de lo bello, el que nos hace considerar la tierra y sus espectáculos como un resumen, como una correspondencia del cielo. La sed insaciable de todo lo que está más allá y que la vida nos revela, es la prueba viva de nuestra inmortalidad. Por la poesía y a través de la música es como el alma entrevé los esplendores situados detrás de la tumba; y cuando un poema exquisito trae las lágrimas a los ojos, esas lágrimas no son la prueba de un exceso de goce, son más bien el testimonio de una melancolía irritada, de una exigencia de los nervios, de una naturaleza desterrada en lo imperfecto y que querría apoderarse inmediatamente, sobre esta tierra misma, de un paraíso revelado.

Así, el principio de la poesía es, estricta y simplemente, la aspiración humana hacia una belleza superior, y la manifestación de ese principio está en un entusiasmo, una excitación del alma, entusiasmo completamente independiente de la pasión, que es la embriaguez del corazón, y de la verdad, que es el pasto de la razón. Porque la pasión es *natural,* demasiado natural para no introducir un tono hiriente, discordante, en el dominio de la belleza pura; demasiado familiar y demasiado violenta para no escandalizar los puros deseos, las graciosas melancolías y las nobles desesperaciones que habitan las regiones sobrenaturales de la poesía *(Notices sur Edgar Poe).*

5. Alfred Tonnellé: *Amar la belleza como algo sagrado*

Aquí abajo no conozco más que un bien: la belleza. Y aún diría que es un bien, porque excita y aviva nuestros deseos, no porque los calma y los satisface.

No es una pura distracción, una recreación fácil lo que yo busco en las artes y en la naturaleza. En todo lo que me emociona siento que el amor que tengo a la belleza es un amor serio, porque es un amor que hace sufrir. Donde todos hallan goces o, al menos, los alivios y consolaciones de la vida, yo siento como una nueva y deliciosa fuente de tormentos. El esplendor de un atardecer, la calma de un paisaje, un soplo de aire tibio primaveral que acaricia mi rostro, la pureza divina de una frente de madona, una cabeza griega, un verso, un canto, ¡cómo me llena todo de sufrimiento! Cuanto más grande es la belleza entrevista, deja el alma más insatisfecha y más llena de una imagen inasible.

Cuando no se separa la idea de lo bello de la idea de Dios, y su goce de los deseos constantes del alma, la belleza lleva al bien, eleva y purifica por el amor. Se siente la necesidad de tener la conciencia pura para acercarse a la belleza, se guarda pura la conciencia después de haberla contemplado: si no, su goce queda alterado, y deja de haber armonía en nosotros. La admiración ya no es un sentimiento al cual pueda entregarse el alma enteramente; ésta se siente demasiado diferente y demasiado indigna de su objeto. ¿Quién no ha sentido que, después de haber obrado mal, la vista de lo bello es para él un reproche, que le causa un malestar moral, un sentimiento de humillación, de descontento interior, en lugar de una calma y una dulce felicidad?... ¿Quién no ha experimentado que, al cabo de una grande y viva admiración, su ser queda ennoblecido y que la imagen esplendorosa que la visión de la belleza ha dejado en él le fortifica contra un pensamiento bajo o vergonzoso, contra una mala tentación?... El alma, ahora más delicada, se hace más susceptible al impacto de las cosas groseras, más temerosa de mancharse. Y si la tentación llegara a sorprender su

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

flaqueza y a triunfar, ¿quién no ha sentido que este divino recuerdo aumenta en él el ardor del remordimiento, el sentimiento vivo de su indignidad y de la fealdad de su acción, la conciencia de su claudicación y el menosprecio de sí mismo? Es una especie de condena por medio de la belleza aún presente, una reacción dolorosa por la cual se venga lo divino ultrajado. En esos momentos, la vida propia, sin quererlo, se aproxima al prototipo de belleza eterna, y, por contraste, destaca más su fealdad. Pero para eso hay que amar la belleza seriamente y concebirla como algo sagrado y absoluto *(Fragments sur l'art)*.

6. VAN GOGH: *Siempre se halla a Dios en el fondo*

Querido Teo: El sentimiento, incluso un sentimiento puro, delicado, por las bellezas de la naturaleza, no es lo mismo que el sentimiento religioso, aunque creo que hay entre ellos una especie de inteligencia. El sentimiento de la naturaleza lo tenemos casi todos en nosotros, unos menos, otros más. Son más raros los que sienten que Dios es espíritu, y los que le adoran, deben adorarlo en espíritu y en verdad. Nuestros padres pertenecen a ese número... Tú sabes que está escrito: «El mundo pasa, y todo su esplendor», y que, por otra parte, se ha hablado también de «una parte que no nos será quitada», de «una fuente de agua viva que salta hasta la vida eterna». Roguemos nosotros también a fin de ser ricos en Dios. Sin embargo, no te detengas a pensar con demasiada profundidad en estas cosas, que por sí mismas te resultarán cada vez más claras con el tiempo. No hagas sino lo que ya te he aconsejado que hagas. Por nuestra parte, pidamos que lleguemos a ser pobres en el reino de Dios, servidores de Dios. No lo somos todavía. Pidamos que el ojo de nuestra alma se haga simple; entonces seremos enteramente libres, completamente simples... *(Cartas a Teo,* 17 septiembre 1875).

Igualmente, pienso que todo lo que es verdaderamente bueno y bello, con belleza interior, moral, espiritual y sublime, en los hombres y en sus obras, viene de Dios y que todo lo que hay de malo en las obras de los hombres y en los hombres, no viene de Dios, y que Dios mismo no lo encuentra bueno. Pero instintivamente me inclino a creer que el medio mejor para conocer a Dios es amar mucho. Amar a este amigo, a esta persona, a esta cosa, lo que tú quieras; así estarás en el recto camino para llegar a saber más después, eso es lo que yo me digo. Pero hay que amar con una elevada y seria simpatía íntima, con voluntad, con inteligencia, y hay que procurar entender de eso más a fondo, mejor y cada vez más. Eso lleva a Dios, eso lleva a la fe inquebrantable. Por poner un ejemplo, uno amará a Rembrandt, pero con toda seriedad; entonces ése sabrá que hay un Dios y creerá en Él. Otro profundizará en la historia de la Revolución Francesa, y dejará de ser incrédulo; verá que en todas las cosas grandes hay también un poder soberano, que se manifiesta... Buscad comprender la última palabra de lo que dicen en sus obras maestras los grandes artistas, los maestros serios, hallaréis a Dios allí dentro. Uno lo escribe en un libro, otro en un cuadro... (*ibid.*, julio 1880).

Yo creo cada vez más que no hay que juzgar a Dios por este mundo, porque es un boceto que le salió mal. ¿Qué quieres? Ante los bocetos fracasados si verdaderamente se ama al artista, no se halla mucho que criticar; uno simplemente se calla. Es verdad que hay el derecho de pedir algo mejor. Con todo, tendríamos que ver otras obras de la misma mano; este mundo está evidentemente hilvanado a todo correr en uno de esos malos momentos en que el autor no sabía ya lo que hacía, en que no era dueño

de sus pensamientos. Lo que la leyenda nos cuenta de Dios, es que con todo puso un esfuezo enorme en este estudio suyo del mundo. Yo me inclino a creer que la leyenda es verdad, pero el estudio se le estropeó entonces de diversas maneras. Sólo los grandes maestros se equivocan así; ése es el mejor consuelo, supuesto que desde entonces tenemos derecho a esperar que se tomará la revancha la misma mano creadora. Y eso supuesto, esta vida, tan criticada y con tan buenas y excelentes razones, no debemos tomarla por lo que no es. Así nos queda la esperanza de ver algo mejor que esto en otra vida (*ibid*., 29 mayo 1888).

¡Ah, querido hermano! ¡A veces conozco tan bien lo que quiero!... Yo puedo, en la vida y en la pintura, prescindir de Dios; pero no puedo en su sufrimiento prescindir de algo más grande que yo, de algo que es mi vida: el poder de crear. Y si, frustrado en este poder en cuanto a lo físico, busco la creación de pensamientos en lugar de hijos, se siente uno bien en medio de la humanidad. En un cuadro yo quisiera decir algo consolador como una música. Yo quisiera pintar hombres o mujeres con ese no sé qué de eterno, cuyo símbolo antiguamente era el nimbo, y que nosotros buscamos por medio de la irradiación y la vibración de nuestras coloraciones (*ibid*., 1 septiembre 1888).

Parece que en su libro *Mi religión,* Tolstoi insinúa que, sea lo que sea de una revolución violenta, habrá también una revolución íntima y secreta en las gentes, de la que nacerá una nueva religión o, mejor, algo completamente nuevo, que no tendrá nombre, que tendrá el mismo efecto de consolar, de hacer la vida posible, como antiguamente la religión cristiana. Me parece que ese libro tiene que ser muy interesante. Se acabará por hartarse de cinismos, de escepticismo, de la irrisión, y se querrá vivir más musicalmente. ¿Cómo se realizará eso y qué es lo que se conseguirá? Sería curioso si alguno pudiera predecirlo, pero más vale, al menos, presentir eso en lugar de no ver en el futuro absolutamente nada más que las catástrofes, que, sin embargo, no dejarán de caer como otros tantos rayos terribles sobre el mundo moderno y la civilización por una revolución, o una guerra, o una bancarrota de los estados carcomidos. Si se estudia el arte japonés, se ve a un hombre indiscutiblemente prudente, pensador e inteligente que pasa su tiempo, ¿en qué? ¿En estudiar la distancia de la tierra a la luna? No. ¿En estudiar la política de Bismarck? No; él estudia una brizna de hierba. Pero esta brizna de hierba le induce a dibujar todas las plantas, luego las estaciones, los grandes aspectos de los paisajes; en fin, los animales y después la figura humana. Él pasa su vida así, y la vida es demasiado corta para hacerlo por completo. Veamos: ¿no es esto casi una religión, esto que nos enseñan esos japoneses tan sencillos y que viven en la naturaleza como si ellos mismos fueran flores?... (*ibid*., septiembre 1888).

El trabajar duro me hace bien. Eso no impide que sienta una terrible necesidad de —¿diré la palabra?— *religión*... Por eso salgo la noche afuera para pintar estrellas, y sueño siempre con un cuadro como ése, con un grupo de figuras vivas de compañeros...

Ese padre benedictino debe haber estado muy interesante. ¿Qué será para él la religión del futuro? Probablemente diría: «La misma del pasado». Víctor Hugo dijo: Dios es un faro en eclipse; y entonces es que ciertamente ahora pasamos por ese eclipse. Yo sólo quisiera que se llegara a probarnos la existencia de algo tranquilizante y que nos consolara de manera que dejáramos de sentirnos culpables o desgraciados, y que tal cual somos pudiéramos caminar sin extraviarnos en la soledad o en la nada, y sin tener miedo a cada paso, calculando nerviosamente el mal que podríamos ocasionar sin querer a los demás... (*ibid*., septiembre 1888).

7. A. Rodin: *Los verdaderos artistas son los más religiosos de entre los mortales*

Si la religión no existiese, habría que inventarla. Los verdaderos artistas son los más religiosos de entre los mortales. Se cree que los artistas sólo vivimos para los sentidos y que nos basta el mundo de las apariencias. Se nos considera como niños que se emborrachan de atrayentes colores y que se divierten con las formas como con muñecas... Se nos comprende mal. Las líneas y los matices no son para nosotros más que signos de realidades ocultas. Más allá de las superficies, nuestra mirada se hunde hasta el espíritu, y, cuando luego reproducimos contornos, los enriquecemos con el contenido espiritual que ellos cubren.

El artista digno de este nombre debe expresar toda la verdad de la naturaleza, no sólo la verdad del exterior, sino también la de dentro...

En todas partes, el gran artista oye al espíritu responder a su espíritu. ¿Dónde hallarlas un hombre más religioso? El escultor, ¿no hace un acto de adoración cuando percibe el carácter grandioso de las formas que estudia; cuando, de entre líneas fugaces, sabe desprender el eterno de cada ser; cuando sabe discernir en el seno mismo de la divinidad los modelos inmutables según los cuales todas las criaturas están modeladas? Mirad, por ejemplo, las obras maestras de la escultura egipcia, figuras humanas o animales, y decid si la acentuación de los contornos esenciales no produce el efecto turbador de un himno sacro. Todo artista que tenga el don de generalizar las formas, es decir, de acusar su lógica sin vaciarlas de su realidad viviente, provoca la misma emoción religiosa, porque nos comunica el estremecimiento que él ha experimentado ante verdades inmortales... *(L'Art. Entretiens recueillis par Paul Gsell).*

8. Emile Bernard: *Se necesita la locura de lo sobrenatural*

Si Cristo hubiera pintado, nada habría hecho que no fuera divinizado. Poneos en ese punto de vista, y tendréis la verdadera concepción del arte.

Imaginad que trabajáis para satisfacer a Dios y no a los hombres.

Cristo decía a los suyos: *Vosotros veréis a Dios*. El arte dice lo mismo a los suyos.

Ser artista es unir la obra de Dios a la propia. No la materia, sino el espíritu divino a su alma.

El arte es divino cuando es el resultado de nuestra unión a Dios por la naturaleza.

En la pintura, como en la santidad, es necesaria la locura de lo sobrenatural.

Nuestra sensibilidad es el teclado sobre el cual resuena la obra de Dios; pero ella debe resonar en espíritu y no en deseo de la imitación natural (*Sur l'art et sur les maîtres,* 1922).

9. George Desvallières: *Sed artistas y haced lo que queráis*

El arte es tan religioso por esencia, que son las palabras de los grandes santos las que nos vienen al espíritu cuando se busca definirlo. Y para explicar la palabra de Miguel Ángel —«toda obra de arte es devota»— y para darle su verdadero sentido, pienso en el famoso «Ama y haz lo que quieras» de San Agustín. Yo diría también a los pintores: «Sed artistas y haced lo que queráis». Pero ¿qué es lo que hace al artista? El amor. ¿Qué amor? El amor divino.

Ved cómo un ser que tiene el sentido del amor divino y que no cree en Dios puede extraviarse en la vida y en su obra. En las épocas de religión falsa, como en la voluntad del artista existía una aspiración hacia la divinidad, el aspecto religioso aparece fácilmente; pero en las épocas en que no hay fe ninguna, esos pobres y grandes artistas escribirán sus poemas en un lenguaje bárbaro, hecho de sonidos ininteligibles, de palabras groseras correspondientes a los apetitos de la bestia, de palabras muy puras evocando la fe pasada...

Un artista jamás ha pensado en rechazar la belleza visible; pero hay toda suerte de bellezas. Cada obra de arte es un reflejo, un fragmento de la divina perfección. Y esas bellezas no son descubiertas por *todo el mundo*. Hay que mostrárselas *a todo el mundo* para que las vean...

Los grandes genios son la gloria de la humanidad: concedido; pero ellos han servido a los hombres menos que los que sólo intentaron servir a la gloria de Dios, que todos nuestros escultores de catedrales, preservados del pecado de orgullo por el anonimato...

El arte no puede ser sino religioso; lo es incluso aun cuando el artista no lo quiere... *(Enquête sur l'art chrétien:* Revue d'Action française, 1912-1913).

10. Maurice Denis: *La naturaleza como hija de Dios*

En el fondo del sentimiento religioso de los artistas de la Edad Media hay una actitud de dependencia y de temor filial al mismo tiempo que un deslumbramiento de niño frente a lo desconocido. Son rostros maravillados. Cuando los hombres de ese tiempo decían «nuestro Padre», comprendían que eran hijos, los hijos del Padre celestial, y que, si no se hacían semejantes a uno de esos pequeñuelos, no entrarían en el reino de los cielos. Yo creo que la fe les daba ojos de niños para ver el mundo, mientras que nosotros, nosotros tenemos ojos de pintores, y eso es lo que nos mueve a hacer de pícaros... Para ellos, las maravillas de la creación y las del Evangelio se confundían. El recuerdo del Evangelio, de sus imágenes y de sus parábolas, ennoblecía toda la naturaleza: la sementera, la cosecha, el lirio de los campos, el grano de mostaza, los sarmientos de la viña y los pajarillas del cielo. Los milagros de la vida cotidiana que estaban ocultos a los sabios, se les revelaban a los humildes y a los sencillos. Añadid el amor a los animales. Y también el rústico encanto de la vida en una pequeña ciudad de Umbría, y, por encima de todo, el paisaje de líneas graves y dulces, con ese aire ligero, esa luz límpida que deja en todos los que han vivido en esa bendita tierra una indecible nostalgia...

Después se dijo que había que pintar la naturaleza no como ella es, sino como debía ser. Los primitivos no pretendían recrear la naturaleza, es decir, la creación, la hija de Dios; y su arte era, como dijo Dante, el nieto de Dios. Sólo más tarde el sentimiento de la naturaleza y el arte se han hecho panteístas...

Desde el Renacimiento, la naturaleza se ha convertido en máquina cartesiana, y el mecanismo ha transformado en autómatas todo lo que vive bajo el sol, y singularmente el perro de Malebranche, mucho peor tratado por su dueño de lo que fue el lobo de Gubbio. A ese filósofo, San Francisco le hubiera dicho como al aldeano que llevaba ovejas al mercado (al fin los rescató salvándolos del matadero): «¿Por qué atormentas a mis hermanos los corderos?» ¿Por qué atormentas a mi hermano el perro?

En nuestros días se ha dado un paso más. Después de haber negado la realidad..., la naturaleza se ha convertido en una especie de reflejo del hombre, en un espejo en que se contempla con complacencia, como Narciso... Nos alejamos cada vez más del espíritu del salmista y de San Francisco... *(De l'esprit franciscain en art,* confer. dada en Ginebra el 1 febrero 1927. Cf. *Charmes et leçons de l'Italie).*

11. Eric GILL: *El arte, sirvienta de la religión*

Al proclamar la naturaleza esencialmente evangélica de todas las obras humanas, no queremos sugerir que todo el mundo haya de convertirse en un gran almacén de «artículos de iglesia». Lo contrario se acercaría más a la verdad. Deberíamos más bien suprimir del todo las tiendas de artículos de iglesia pues así como la oración cesa casi de ser oración cuando sabemos que estamos rezando, así el arte de iglesia deja de ser apropiado para iglesias. Lo importante es que las obras humanas deberían ser santas, pues la santidad es su criterio propio, y la santidad es algo más de lo que suele designarse con este nombre...

Debe observarse que no reclamo una elevación especial en una pequeña clase de personas especiales, pues en una sociedad normal, es decir, una que esté compuesta de personas responsables de sus actos y de sus obras, «el artista no es un tipo especial de hombre, antes cada hombre es un tipo especial de artista». No existe tal distinción tajante entre lo que es útil físicamente y lo que es útil mentalmente... El arte, como virtud de la inteligencia práctica, es la buena realización de lo que es necesario, sean cañerías, pinturas, esculturas o sinfonías musicales del más alto sentido religioso; y la ciencia es la que nos permite un manejo exacto de la técnica. Como el arte es la sirvienta de la religión, así la ciencia es la sirvienta del arte.

¿Qué es una obra de arte? Un verbo hecho carne. Esta es la verdad en el sentido más claro del texto. Un verbo: lo que emana de la mente. Hecho carne: una cosa, una cosa vista, una cosa conocida, lo inconmensurable traducido en términos de lo conmensurable. De lo más alto a lo más bajo, ésta es la sustancia de las obras de arte. Y es una actividad retórica, pues, sea por el ministerio de ángeles o de santos, sea por el ministerio de trabajadores ordinarios, grabadores o sepultureros, todos somos conducidos hacia el cielo (GOLDWATER-TREVES, *El arte visto por los artistas*).

12. Arnold SCHÖNBERG: *El arte es un misterio*

Dejando abierta la cuestión de si el arte primitivo o un arte evolucionado acrecienta el efecto encantador de la música, una conclusión parece inexcusable: hay un misterio.

Mi sentimiento personal es que la música transmite un mensaje profético que revela una forma más elevada de vida hacia la que tiende la humanidad. Y por razón de ese mensaje, la música es un llamamiento para los hombres de todas las razas y de todas las culturas...

No importa si el artista consigue su máximo acabamiento siguiendo un plan preconcebido, o subconscientemente, siguiendo ciegamente de un rasgo al siguiente. ¿Es que el Señor ha otorgado a un pensador un cerebro de poder excepcional? ¿O es que el Señor le asiste silenciosamente de vez en cuando con un bocado de sus propios pensamientos?

Nuestro Señor es un excelente ajedrecista. Normalmente, Él tiene en la cabeza la posibilidad de billones de jugadas, y ésa es la razón por la que no es fácil entenderle. Sin embargo, parece que tiene su gusto en ayudar en sus problemas *espirituales* a aquellos que ha escogido, aunque no lo suficiente en sus problemas *materiales (Style and Idea)*.

13. Wassily Kandinsky: *El único lenguaje para el alma*

El arte es una potencia cuya finalidad debe ser desarrollar y afinar el alma humana... Es el único lenguaje que habla al alma y el único que ella puede escuchar...

Si el arte no está a la altura de esa misión, nada puede llenar ese vacío. No existe potencia alguna que le pueda sustituir. En las épocas en que el alma humana vive más intensamente es cuando el arte se hace el más vivo, porque el arte y el alma se compenetran y se perfeccionan mutuamente. En las épocas en que el alma está como embotada por las doctrinas materialistas, por la incredulidad y por las tendencias utilitarias consiguientes, en las épocas en que el alma no cuenta, se ve propagarse la opinión de que el arte «puro» no se le ha dado al hombre para un fin definido, sino que el arte no tiene ninguna finalidad y que sólo existe para sí mismo. Aquí el vínculo que une el arte al alma está medio anestesiado...

Al artista le toca invertir esa situación. Debe comenzar por reconocer los deberes que tiene respecto al arte y a sí mismo, no considerarse como dueño de la situación, sino como quien está al servicio de un ideal especialmente elevado que le impone deberes precisos y sagrados, una gran misión... *(De lo espiritual en el arte)*.

14. Jean Bazaine: *Un aire de pertenecer a un «más-allá»*

Lo sacro es el sentimiento misterioso de una trascendencia estallando en el orden natural del mundo, en lo cotidiano. Es la invasión de una realidad por un doble que la transfigura; para una forma, es la sustitución por signos universales de cada uno de los signos particulares que la componen.

De ahí el sentimiento de algo insólito, inquietante (esa angustia de la que los surrealistas hacen una virtud positiva), ese aire de ser «de otra parte», de fuera del tiempo, de «más-allá», que adquiere toda obra de arte en cuanto alcanza un cierto nivel. Es un «más-allá» de «la prisión de las cosas claras», pero no una evasión, todo lo contrario de una evasión, puesto que se trata de la presencia exuberante del mundo bajo todos sus aspectos particulares...

El pórtico de Chartres no está muy lejos de las estatuas de Vishnú; en uno y otro caso la forma irradia presencias que están en su interior y que la rebasan. Ella no está cerrada sobre sí, sino sobre algo más grande que ella. Ella no está limitada por el objeto representado, no está vuelta hacia él, sino que, al contrario, ella lo arrastra hacia equivalencias misteriosas; ella está dispuesta a recibir y encarnar lo divino.

Digamos de paso que ahí está, en su fuente, el profundo error de los artistas «de arte sagrado» o de «arte religioso» y la razón de su constante fracaso; de una vez para siempre, no hay arte religioso. Lo que hay son condiciones de la obra tales, que ésta se halla en aptitud de encerrar y encarnar una fe (si es que no está a la medida de esa fe). Pero comenzar por un acto de fe (religioso, trascendental) y esforzarse por adaptar a él, bien o mal, una realidad (profana, cotidiana), es querer asociar dos categorías

independientes sin esperanza de que ellas se encuentren jamás. Es el error de todo arte «comprometido» *(Notes sur la peinture d'aujourd'hui)*.

15. Jean Cocteau: *Los poetas viven de milagros*

La poesía predispone a lo sobrenatural. La atmósfera hipersensible con que nos envuelve aguza nuestros sentidos secretos, y nuestras antenas se hunden en profundidades que ignoran nuestros sentidos oficiales. Esos aromas que llegan de zonas prohibidas hacen celosos a esos sentidos oficiales. Ellos se rebelan. Se agotan. Buscan suministrar un trabajo por encima de sus fuerzas. Un maravilloso desorden se apodera del individuo. ¡Atención! Para quien se halle en este estado, todo puede convertirse en milagro. Los poetas viven de milagros. Estos surgen a propósito de cualquier cosa, grande o pequeña... Estamos aquí frente a fenómenos especiales, sobre los cuales no tenemos ningún control y que son a la poesía domesticada lo que el ocultismo es a la ciencia...

Como veis, no estamos lejos del espíritu religioso.

Pero la religión es aún otra cosa... *(Le secret professionnel)*.

16. F. Mauriac: *En el interior del hombre se descubre a Dios*

No hay un solo novelista, por atrevido que sea, que, en la medida en que nos enseña a conocernos, no nos aproxime a Dios. Un relato preparado para demostrar, la verdad del cristianismo no ha conseguido emocionarme jamás. A ningún escritor le está permitido introducir a Dios en su relato, del exterior, si puedo expresarme así. El ser infinito no está a nuestra medida, lo que está a nuestra medida es el hombre; y es en el interior del hombre, como está escrito, donde se descubre el reino de Dios.

Un relato que pretende ser edificante, aunque sea obra de un excelente novelista, nos deja una pobre impresión de cosa remendada, montada con toda clase de piezas, con el dedo de Dios como accesorio. Al contrario, nadie puede seguir el *Chéri* de Colette ni alcanzar a través del barrizal aquel miserable diván donde decide morir, sin comprender hasta lo más hondo lo que significa *miseria del hombre sin Dios*. De las más cínicas, de las más tristes confidencias de los hijos de este siglo, surge un gemido inenarrable. En las últimas páginas de Proust no se ve más que esto: un hueco abierto, una ausencia infinita *(Le roman)*.

17. Maurice Rocher: *Toda creación es alabanza y plegaria*

Hay artistas cristianos, pero no hay *arte cristiano,* me parece. Todo arte es religioso, porque todo arte verdadero viene de lo mejor del hombre, toda creación es alabanza, toda obra nacida del amor es plegaria, toda búsqueda desinteresada de belleza y de perfección es agradable a Dios, que es belleza y perfección.

No digo que toda obra pueda figurar indiferentemente en un museo o en una iglesia; lo que digo es que toda representación es religiosa, porque unas frutas, un cuerpo desnudo, un paisaje o una simple búsqueda de ritmos son un homenaje, a veces inconsciente, a la omnipotencia y a la bondad de Dios *(L'Art Religieux actuel:* Cahiers de «Servir», 1948).

18. Marie-Alain Couturier, O. P.: *El hambre del absoluto*

Yo creo que hay un Dios para los artistas y que Él los caza al término de esa ruta por la que se van todos los hijos pródigos, pero que no se parece apenas a los caminos reales por los que se llega hasta Él. Es un camino maravilloso, pero peligroso, sembrado de demasiadas flores, y que no tiene de real más que las gotas de sangre divina caídas sobre él como sobre todo camino de los hombres, pero que en éste son quizá gotas más perdidas, más malgastadas que sobre cualquier otro camino... Se nos repite que «el arte conduce a Dios»; pero esto no es mucha verdad por lo que atañe a los artistas. La experiencia prueba lo contrario casi en todos los casos. Dios salva a todos los artistas, porque son sus hijos, más locos, más dolientes que los demás. Los salva a través de sus locuras y de sus dolores, que son frecuentemente el rescate de su arte. No los salva casi nunca por su arte.

Sin embargo, este amor del arte ahonda en ellos ciertas exigencias, ciertas hambres, y la misericordia de Dios, a veces, los agarra por ahí, por sus heridas, de las que no quieren sanar, pero para las cuales ellos aceptan que, finalmente, venga Dios mismo a cuidarles, a consolarles y a acunarles.

Si en todo hay algún camino real, no hay que agradecérselo al arte ni a los artistas, sino a la misericordia y a la paciencia soberanas y verdaderamente *reales* de Dios.

El «Dios de los artistas» es su arte, y como su arte se ha encarnado en ellos, ese dios pasa en ellos por todas sus vicisitudes personales. Ese dios no permite socorrerlo; es un dios que vive de ellos y se desvanece cuando ellos lo necesitan. Los abandona con sus heridas y esa gran hambre de absoluto que ninguna belleza creada satisface nunca completamente...

El camino por donde regresa el hijo pródigo, agotado de miseria y de hambre; «el camino que baja de Jerusalén a Jericó», y por donde vendrá el Buen Samaritano; he ahí el camino real que la pasión del arte abre a los que lo han amado demasiado. Ese camino, más que camino real, se parece a un vía crucis. En ese camino nuestro Salvador está siempre esperando. Él está allí, como la única esperanza de los artistas de genio, lo mismo que para todos los hombres. Ni más ni menos. A la medida de toda hambre, de toda indigencia, de toda herida (*Art et Catholicisme,* 1945).

19. P. Claudel: *El hombre está hecho para la causa de la bellaza*

El hombre no está hecho para dejarse divertir por la música o por los sueños. No necesita música, sino sustancia, realidad. Es una profanación no querer ver en la naturaleza más que la belleza, sin rendir con ella homenaje a Dios. Eso se llama adorar ídolos. Es manchar la naturaleza mirarla sólo en la misma, como si no tuviera relación a otra cosa; ponerla en el lugar de Dios... El hombre está hecho para algo distinto de la belleza: para la causa de la belleza *(Journal,* mayo 1942).

Índice de nombres

A

B

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

C

Ch

D

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

E

F

G

H

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

I

J

K

L

Ll

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

M

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

N

O

P

Q

R

S

T

U

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

V

W

X

Y

Z



Índice de materias

A

© Universidad de Deusto - ISBN 978-84-9830-680-4

B

C

D

E

F

G

H

I

J

L

M

N

O

P

R

S

T

U

V

Juan Plazaola, S.I.

Introducción a la Estética

Historia, Teoría, Textos

Concebida como esencialmente pedagógica, esta obra de Juan Plazaola es una *Introducción* a todos los problemas actuales de la Estética. Se abre con una visión panorámica de las ideas estéticas desde los presocráticos hasta hoy, para continuar con una exposición razonada de todas las cuestiones que debe abordar el estudio sistemático de la Estética, su método, la vivencia estética. el universo estético, el arte como habilidad técnica y como creación poética, sus referencias a la realidad, los aspectos genesíacos, productivos y autoexpresivos del quehacer artístico, el análisis estructural de la obra artística, y finalmente, las relaciones del arte con la sociedad, la moral y la religión. Cada capítulo va acompañado de una serie de testimonios de artistas que lo avalan y esclarecen



Universidad de Deusto